封面设计：张希广
责任编辑：刘小代　黄文昆
责任印制：张道奇

图书在版编目(CIP)数据

中国建筑艺术史/萧默主编．—北京：文物出版社，1999.6
ISBN 7-5010-1115-X

Ⅰ．中…　Ⅱ．萧…　Ⅲ．建筑艺术史-中国　Ⅳ．TU-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 20049 号

中国建筑艺术史
（上、下）
萧默　主编
*
文物出版社出版发行
北京五四大街 29 号
http://www.wenwu.com
E-mail:web@wenwu.com
河北新华印刷一厂制版印刷
新华书店经销
1999 年 6 月第一版　1999 年 6 月第一次印刷
889×1194　1/16　印张：79.25
ISBN 7-5010-1115-X/T・21　定价：480.00 元

哲学社会科学八五国家重点项目

中国建筑艺术史

上

中国艺术研究院《中国建筑艺术史》编写组 编著

主编　萧　默

文 物 出 版 社
1999 北京

The 8-5 Chinese National Important Research Project of
Philosophical and Social Science and Artistic Studies

CHINESE ARCHITECTURAL ART HISTORY

Compiled by

Research Group of Chinese Architecture Art History of the Chinese Academy of Arts

Chief editor

Xiao Mo

Cultural Relics Publishing House
BEIJING, 1999

ABSTRACT

The following book is a result of a national-level research project and is listed on the 1990's national key-topic research program in the region of Philosophical and Social Science and Artistic Studies. It is actually a book of Chinese Architectural Art History. It opens a window on Chinese ancient culture and draws an explicit picture on the traditional Chinese architectural art with brilliant characteristics. The book consists of a foreword and five parts with totally 18 chapters. They are 1) Primary and Evolution, 2) Mature and Climax, 3) Complementary and Summarize, 4) Brilliant Stars, 5) Resplendent Nous. It begins since the architecture of prehistory period via the dynaties of Xia, Shang, Zhou, Qin, Han, Three Kingdoms, Two Jins, Sui, Tang, Five Dynasties, Song, Liao, Jin, West-Xia, Yuan and Ming till the end of Qing dynasties. The actual contents include Cities and Towns, Imperial Palaces, Confucius and Taoist Temples, Buddhist Monasteries, Pagodas, Grottos, Tombs, Gardens, Yamuns and the Communal Buildings for ordinary people such as Ancestor Memorial Halls, Conference Houses, Confucius Schools and the buildings of Landmark and so on.

The art of Chinese traditional architecture widely separated in time and place invariably opens new possibilities of interpretation. The principles and examples of architectures in either the far or middle ancient as well as the architectures of Ming and Qing dynasties illuminate between each other constantly revealing hidden facet of their respective arts. The research of traditional Chinese architectural art is so complicated a topic, it cannot be within the scope of a single book to cover the whole range of the task, but still we have concerned a very large amount of this subject, limitation should only be taken in a few vague points to make the work possible.

The present book is intended to bring out the cultural and artistic aspects that exist through the history of traditional Chinese architecture. It focuses on the theory of the architecture arrangement, with reference to either the analysis of architectural concept or artistic characteristic as well as spacial organization. As for the reason that the design concept and spacial idea are the cultural kernel of almost all architectural element, including the architectures of both East and West or both traditional and morden.

The book is the one concerned with the headspring, the evolution, as well as the historical distinction of the

ancient Chinese architectural art. It is indeed a book covering the artistic characteristics, epoch style, domestic style, and ethical style of traditional Chinese architecture. Some traditional Chinese cultural aspects such as the artistic idea of Confucius, Taoist and Buddhist, the theory of Feng-Shui, the design idea of Chinese architectural space and form, the decoration style, the history of architecture color, the history of architecture culture exchange between China and foreign countries are also concerned.

China is a great country with 56 nationalities and a literal recordatioin history of more than 3000 years. It has created a featured superexcellent civilization. Chinese traditional architecture is a most beautiful flower on the tree of the whole civilization. It is one of the three major architectural systems in the history of the ancient world. The other two are the European architecture and the Islamic architecture. All the three important ancient and conventional architecture had achieved a great deal in their artistic level.

The highest achievement the Chinese ancient architecture had reached is, as it was, the imperial palace complexes. The human heart will be unbelievably shocked in facing an architectural environment of such kind building complexes. It is an architecural representation of the power, the feudalistic order and the political or social ethic and morality. Both the capital city and the imperial palace were built in the same time. The city always encloses the palace in a way to make the palace in the highest rank of the whole country. The imperial tombs, the memorial halls of the ancient oracles, and the sanctuaries for worshiping the natural gods were always with the same feature.

Chinese Buddhist architecture includes Buddhist temple, pagoda and grotto. An atmosphere of tranquil, gentle and inward looking fills all these buildings. Chinese classical garden is the kind of naturalness. It expresses the Chinese cultural spirit of respect for the nature. The various types of popular communal architecture and residential building have directly dispalyed the cultural intention and the regional artistic characteristic.

In aesthetic aspect, Chinese people has always pursued an artistic situation of placid and gentle, simple and plain, connotation and consideration in their traditional architecture. Moreover, as the Western buildings turn their backs on nature whilst the Chinese have always kept closer to the earth-whether by the use of courtyards and careful choice of view, or, in the invisible realms, by using the techniques of Feng-Shui to control the flow of Chi. Actually, the Chinese traditional architecture was formed as an orientationally distributed place to symbplize the harmony between Yin Chi and Yang Chi, or between Earth and Heaven, based on the spatial concept of Chi.

In a short, the strictly arranged cities, palaces and dwelling houses of the traditional Chinese reflect the ideal social order of Confucianism. And the nature-like Chinese traditional gardens express the thirst of Taoist towards the natural environment. Both are in pursuit of the harmony between Heaven and Earth, Yang Chi and Yin Chi, active and passive. Theoretically, the search for harmony between Heaven and Earth in the Chinese tradition is epitomized by the highest ranked ritual building of the Chinese emperors, the Hall of Brightness, which according to legend was first built in the Xia dynasty, about 2,000 B.C. To pursue the harmony between Heaven and Earth, or Yang Chi and Yin Chi, an architectural idea of moderation had been developed to keep the traditional Chinese architecture, both interior space and exterior form, in a moderate size.

Chinese architecture is the only building system with the wooden-framed structure for several thousand years. The beauty of its form comes from the structure and the decoration. The characteristic system is one of the most important elements on forming the artistic style of Chinese architecture. Otherwise, Chinese traditional furniture has also played a great role in creating the interior environment of the traditional building.

The architecture of Chinese Minorities is also multiform splendidly. The religion building of Zang nationality rooted in Zang style Buddhist cultural ground with its charecterestic of rough and grand fairness. The Islamic ar-

chitecture of Uygur nationality has a feature of quiet and solemn, plain and connotation. The temples and pagodas of Tai nationality Mahayana Buddhist group are exquisite and charming. The village building of Dong nationality looks rustic and age-old. All the other minority architectures, such as the Islamic building of Hui nationality, the building of Naxi, Bai and Tujia nationalities, are splendid with their features as well.

The influence of Chinese architecture had reached the Korea Peninsula, Japan, Vietnam, Mongolia and the other parts of the East Asia since the very early period of the history. And, at the same time the influence of southern Asia or western Asia had also been received by China, and been gradually turned into an organic part of ancient Chinese culture.

It is proved by the highly maturity and the great achievement of ancient Chinese architecture that there had already been an architecture artistic theory and an architecture philosophy in ancient China. The arrangement of building space and other human-made environment as well as the methods of architecture design and composition are also reached a very high level.

It is not surprising that the turn-of-the-century air has filled the whole world in an identical wind in the tendency of culture development on one hand, and the wake of cultural individuality has also become an urgent need on the other. The world is in a developing situation with the multifold and symbiosis culture. The milk of human kindness in architecture, the spirital requirement for building environment, the civilization, the architectural artistic feature and the national and rustic building style have recured to visualize their value of existence. In short, the tradition will now, in an era like this, bear an important meaning in creating a new life for the human beings.

The research presented below illustrated the development of the concept, the idea, the form, the feature, as well as the organization of traditional Chinese architecture in both the spacial or formal arts and the constructive technique. It has stemed from the cultural backgrounds or from the special circumstance, religious, social, and technical, in the process of its development.

Some more than 1,200,000 words and about 2,000 photographs and drawings are included in the book. By observing the main characteristics of the Chinese architecture art, and by relating each back to the symbolism of its guiding vision or archetypal origin, we hope to shed some light on the essential nature of Chinese architecture. At the same time, we are interested in learning what can be gained from this kind of research, and what, if anything, it does produce that could not be extracted from a study of one or other separately.

Translator: Dr. Wang Guixiang

建史梁刘不朽篇
开基主業育英賢
江山代有才人出
继領風騷更向前

參加中國艺术研究院蕭默同志主編之
中國建筑艺术史研討會即席有感成七絕一首

羅哲文



目　录

第六章　五代宋辽西夏金建筑　401

第七章　元代建筑　524

第四编　群星灿烂

第五编　理性光辉

插图一览

引　论

第一章　史前建筑

第二章 夏商周建筑

第三章　秦汉建筑

第四章　魏晋南北朝建筑

第五章　隋唐建筑

第六章　五代宋辽西夏金建筑

第七章 元代建筑

第八章　明清建筑（一）

第九章　明清建筑（二）

第十章 明清建筑（三）

第十一章　明清建筑（四）

第十二章 藏蒙地区建筑

第十三章　新疆维吾尔族建筑

第十四章　西南少数民族建筑

第十五章　建筑哲理

第十六章 外部空间

第十七章 形体构图

第十八章　文化决定论与多元建筑论

图版一览

第一章　史前建筑 551

第二章　夏商周建筑 552

第三章　秦汉建筑 552

第四章　三国两晋南北朝建筑 558

图版 8　云冈石窟第 21 窟中心塔柱五层塔（罗哲文摄）

图版 9　云冈石窟第 2 窟中心塔（罗哲文摄）

图版 10　敦煌莫高窟北魏第 254 窟壁画楼阁式塔（引自《敦煌莫高窟》）

图版 11　嵩岳寺塔（罗哲文摄）

图版 12　敦煌石窟北周第 428 窟壁画金刚宝座塔（引自《敦煌建筑研究》）

图版 13　新疆吐鲁番高昌故城中的“金刚宝座式塔”（罗哲文摄）

图版 14　敦煌莫高窟外景（萧默摄）

图版 15　龙门石窟奉先寺卢舍那佛（萧默摄）

图版 16　敦煌莫高窟北魏第 257 窟中心塔柱（引自《敦煌莫高窟》）

图版 17　云冈石窟大佛

图版 18　萧景墓石兽（萧默摄）

图版 19　河北定兴义慈惠石柱（罗哲文摄）

图版 20　义慈惠石柱柱顶小石屋（罗哲文摄）

图版 21　佛陀伽耶塔庙

第五章　隋唐建筑 559～574

图版 22　敦煌莫高窟盛唐第 148 窟壁画城垣（引自《敦煌建筑研究》）

图版 23　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟壁画三道城门（引自《敦煌莫高窟》）

图版 24　敦煌莫高窟晚唐第 9 窟壁画三道城门（引自《敦煌建筑研究》）

图版 25　陕西乾县懿德太子墓壁画宫阙（引自《中国古建筑》）

图版 26　唐长安大明宫含元殿复原（傅熹年复原，张树祝电脑绘图）

图版 27　敦煌莫高窟盛唐第 217 窟壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 28　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟北壁壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 29　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟北壁壁画佛寺局部（引自《敦煌莫高窟》）

图版 30　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟南壁壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 31　敦煌莫高窟盛唐第 148 窟东壁壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 32　敦煌莫高窟中唐第 159 窟壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 33　敦煌莫高窟晚唐第 85 窟壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 34　敦煌莫高窟隋代第 423 窟壁画佛寺（引自《敦煌莫高窟》）

图版 35　西安慈恩寺大雁塔（熊黎摄）

图版 36　山西五台佛光寺祖师塔（萧默摄）

第六章　五代宋辽西夏金建筑 *575～588*

第七章　元代建筑 *589～590*

第八章　明清建筑（一） *1173～1204*

第九章　明清建筑（二）*1205～1212*

第十章　明清建筑（三） *1213～1228*

第十一章　明清建筑（四） *1229～1236*

第十二章　藏蒙地区建筑 *1237～1247*

第十三章　新疆维吾尔族建筑 *1248～1252*

第十四章　西南少数民族建筑 *1253～1256*

吴良镛

序

一

如果按照中国传统概念，以三十年为一代，那么可以说，对于中国传统建筑的研究已经凝聚了三代人的努力，经历了三个历史阶段。

第一个阶段，一些先驱者，以一种“中国人研究中国建筑”、“中国建筑教学不能只用外国教材”的历史使命感和民族自豪感，奋起从事中国传统建筑研究，振兴民族学术。他们以深厚的国学根基，吸收西方科学方法，深入实地调查研究，从史料的收集、艺匠的寻访到制度的探索、“天书”的“破译”等，都追根溯源，做了了不起的工作，基本上将中国建筑历史理出了头绪，建立了中国建筑史的学科体系，成就非常伟大。前辈朱启钤、梁思成、刘敦桢及其同事等，都是中国建筑研究的拓荒者、播种者、奠基者和大厦的构筑者，功不可没，永垂青史。这是早有定论的，无需多说。

第二个阶段是他们的传人和私淑者继承先师的研究，展拓成果，并向纵深发展。回想起来，这一阶段的特点是逐渐由通史的研究进入到专题研究。其实，这项工作在五十年代以前就已开始，取得了较大进展，后来经过“文革”时期的一段沉寂，七十年代末以后又得以继续，并广为开拓。例如，在专史研究方面，有技术史、断代史、城市史的研究；在类型研究

方面，有对民居、园林、宗教建筑、民族建筑、书院建筑及长城的研究，还有对存在于石窟、壁画、古代绘画中的建筑资料的研究、重要遗址的复原研究，以及重要建筑的调查等；在专题方面，如文物保护、防灾、“风水”、装饰、匠师的传记等；还有对中国近代建筑的调查及其历史的研究等。从个人建树来说，由于历史条件的不同，这些中国建筑的研究者或许未能达到前辈的高度，但他们的总和与每一领域的成就，则已大大超越了第一阶段，十分引人注目。特别要指出的是，他们在研究经费、人员条件十分困难的情况下，仍然兢兢业业，辛勤工作，不能不引起我们的敬意。

我个人有个看法，中国建筑的研究在达到一定的广度之后，需要逐步地、更为自觉地进入一个新的阶段，即理论研究阶段，也可以说是第三个研究阶段。在这个阶段，除了继续对前人业已开始的工作进一步展拓外，迫切需要的就是努力把对中国建筑的研究进一步上升到较为系统的理论高度。我这样说，并不意味着前人的工作没有理论上的思考，因为中国建筑的本身就涵盖理论。在理论研究上，远如明末计成的《园冶》，这是一本设计理论的巨著，可以与文艺复兴的阿尔伯蒂（Alberti）的《建筑十论》交相媲美；近如梁思成先生、刘敦桢先生、童寯先生等人的思想、文章，也都有自己的理论体系。例如，梁思成、林徽音早在1932年在《中国营造学社汇刊》上发表的《平郊建筑杂录》一文，就提出了“建筑意”（Architectursque）的命题，比诺伯舒兹（Norberg-Schulz）提出的“场所精神”（genius loci）早了几十年。可惜前者未有后续研究。这里要特别强调，我们一定要提高对中国建筑的理论研究的自觉性，即有意识地、敏感地、创造性地探索与发展中国建筑的理论。必须深入研究理论才能更深刻地理解中国建筑，因为“感觉了的东西不一定能理解它，只有理解了的东西才能更深刻地感觉它”。并且，也只有更好地掌握中国建筑的历史和理论，才有可能更好地追根溯源，根据实际情况，结合新的发展，触类旁通，发挥创造，提高现代中国建筑的创作水平。

当然，理论研究总是很难的。在历史上，有关建筑的记录、评论和文学叙述可以说丰富至极，就以过去国文课本上所选的课文来说，如《滕王阁序》、《阿房宫赋》、《醉翁亭记》、《黄州新建小竹楼记》等等，这些闪闪发光的文献，精彩之至，若有所得，受惠无穷。但它们都散见于各书，不利查寻，最近见到《中国建筑美学文存》（王明贤、戴志中主编），将它们作了初步汇集，是十分有益的工作，但有关中国建筑思想的专门理论著作还远远不能满足要求。系统地研究中国建筑的理论，需要经过十分艰辛的工作，除了史料的梳理、实物的考察外，还必须具备一定的基础条件；既要对中国的思想、文学、哲学和文艺理论等有广泛的了

解，又必须有西方文化理论的根基并能够对西方史学方法有所借鉴。若能结合创作的心得，则更能自觉地以锐利的眼光发挥中国建筑的创作论。

可庆幸的是，这方面的工作已不是没有人在做，例如，傅熹年对中国建筑和建筑群构图规律的研究、王世仁的《理性与浪漫的交织》、侯幼彬的《中国建筑美学》、汪德华的《中国古代城市规划文化思想》和现在放在读者面前的这本萧默主编的《中国建筑艺术史》，都是注重理论并采取史论结合写法的比较重要的成果，还有一些在此不能一一枚举的其他著作。至于陈明达用模数制来分析古代木结构造型规律的《营造法式大木作研究》，是作为第二代人在这方面做出的重要成果。另如李允鉌的《华夏意匠》，比较早地运用了一些西方建筑理论，进行中国建筑类型等的整理，读之颇为清新。可以说，中国建筑的研究已经逐步进入了第三阶段，我们期待着一个发挥中国传统学术“史”与“论”相结合方法的建筑理论研究高潮的到来。

二

我还想强调，建筑除了物质使用功能及科学技术等方面外，还有艺术的方面。法国作家雨果曾经满怀深情地赞颂巴黎圣母院说：“这个可敬的建筑物的每一个面，每一块石头，都不仅是我们国家历史的一页，并且也是科学史和艺术史的一页”。此语明确说明了建筑中科学和艺术的综合性。至于科学与艺术相结合的道路，我还非常欣赏法国作家福楼拜的话：“越往前进，艺术越要科学化，同时科学也要艺术化，两者从基底分手，回头又在塔尖结合。”现在，我们都期望建筑创作质量的提高，这就需要不止是提高科学技术的水平，同时也需要提高艺术的水平，最终，两者在建筑、建筑群、园林景观、城市以至工艺美术等等的“塔尖”上结合。

要做到这一点，必须从多方面着手，这里只谈其中的一个方面，即中国建筑历史遗产的继承、借鉴与发展的问题。在发展中国家，人们现在已从过去亦步亦趋地向西方国家学习，开始转而寻找自己的道路。一些有识之士明确指出，自己的国家虽然在经济上仍处于发展中状态，但在传统文化上却是富有的。在发达国家，人们也纷纷将注意力转向发展中国家，在建筑文化方面尤为明显。虽然随着国际间交往的频繁发生，社会的非地方化和经济、文化的世界性日益增强，世界各地的文化发展呈现出某种“趋同现象”，但另一方面，面对不断增长的世界化和个体、集体精神状态统一化的压力，个性的觉醒成为一种迫切的需要。在世界各

地都可以看到，人们已越来越有目的地、自觉地去发展带有自身特点的文化，追求文化的民族特性。所以，世界正处于文化的多元与共生之中，趋同现象下对民族特色和地方特色的追求、现代化的巨浪与继承本国文化的呼吁和努力同时存在，这是研究现代世界文化包括建筑文化不可忽略的重要趋势。

当今，一些发展中国家的建筑师正满怀解脱殖民地束缚的豪情，对具有民族特色，乡土风情和新时代气息的建筑文化孜孜探求，努力从受“国际式”建筑思想影响而造成的建筑文化的单调贫困中摆脱出来。然而，当前的某些中国建筑师却往往并不认真讲求民族和地方固有的文化内容的表现，也不讲求在与周围自然和人工环境的文脉继承协调下的创造。建筑与城市的创作，似乎受一种流行的、先验的、由建筑师个人的喜好而定的某种形式的支配，浅薄地追求某些时髦手法。设计者仿佛可以为所欲为，从而造成了建筑特色的丧失。这已不仅是“特色危机”的问题了，正如西方某杂志所批评的，我们的某些新建筑失去了自己优秀的传统，却为“舶来的二流货”所充斥，这很值得我们思考。

建筑师具有多重任务，可以说其最终目的就是要创造出具有良好的空间组织形式和完美的艺术形象的人居环境。优秀的建筑物和它构成的艺术环境，拥有长远的甚至是永恒的感染力，这无疑是一种别具一格的艺术创造。芒福德（L. Mumford）也说：“建筑，一方面存在技术性问题，同时另一方面，也存在着‘表现’这一领域，即把建筑物的意义传达给观赏者和使用者的方法。”[1]要取得具有表现力的形式，设计者除了要掌握对功能技术处理与驾驭的能力以外，还必须具备一定的美学修养和艺术创作的激情，从设计伊始的意境酝酿、高超的形象思维，直至高境界的内容与完美的形式的统一，杰出的设计作品才得以最终完成。在这种创造中，传统建筑文化显然具有重要的地位。

在中国某些建筑师中，之所以至今还存在某种忽视中国传统的倾向，我想，至少是由三个障碍造成的：一是对中国传统建筑艺术的丰富性和它们的卓越成就缺乏深入的甚至基本的了解（这有其历史原因，1955 年以后，中国建筑史的教学就已被削弱。改革开放以来，极大提高了对西方建筑文化了解的兴趣，但含而不化，反而相应地对中国传统的学习更加忽视了）；二是对中国传统建筑中深蕴的文化内涵缺乏深入的探究甚至探究的兴趣；三是对西方的理解也不够系统不够深刻，不能与对中国自己的认识结合起来。例如关于梁思成、林徽音的“建筑意”一说，过去我虽有同感，但对其理解不深，当进一步学习美学，特别是王国维的“意境”论，并读到宗白华先生在《中国艺术意境之诞生》一文中的发挥以后，才有了较深入

的理解，对此有了进一步的体会。后来我又读了诺伯舒兹的《场所精神》，这是根据罗马人的信仰，认为每一种“独立”的本体都有自己的“灵魂”（genius）守护，这种灵魂赋予人和场所以生命，决定它们的特性和本质。这是西方的理论，对照中国建筑来说，可以称之为“场所意境”。这又加深了我对“建筑意”的认识。强调“意境”，更切合中国的文化和美学精神，特别诗词、书画的意境，更与建筑的意境关联，这样的一种新的理解当更具有中国特色。所以，我认为就“场所”的研究来说，一方面，诺伯舒兹的《场所精神》一书和以后其他人这方面的论述，都很值得我们认真学习和借鉴；另一方面，我主张学习西方要含而有化，将它与中国自身结合起来。

当然，传统建筑文化不能全盘照搬，所以我早就提出过“抽象继承”的设想[2]。所谓“抽象继承”，第一，是指将传统建筑的设计原则和基本理论的精华部分（设计哲学、原理等）加以发展，运用到现实创作中来；第二，是把传统形象中最有特色的部分提取出来，经过抽象、集中、提高，作为母题，蕴以新意，以启发当前设计创作的形象创造。既有创作原理的继承和发展，又有形象的借鉴与创造，过去所谓对传统的“形似”还是“神似”之争，也可以在一定程度上得到解决了，即既求神似，也并不排斥某种程度、某一细节的形似。这是经过再创造的继承，而不是抄袭。

三

正因为如此，我对中国传统建筑的研究向深度与广度发展，有了更高的期望。在这种心情下，我看到了以萧默等中青年为主的学者编著的国家重点项目《中国建筑艺术史》。我阅读了作者们的撰写设想，他们给自己这一开创性的工作，规定了奋斗目标：即除了创立建筑艺术史体制，包括内容、关注的中心、陈述的方式和体例外，还有以下一些新的进展：一、中国建筑艺术的起源与发展过程、发展规律和历史分期；二、建筑艺术的中国特色、时代风格、地域风格、各民族风格以及按其他实际情况（如类型、阶级或阶层、材料或结构）划分的不同风格的特征、产生的原因和过程；三、传统文化与哲学如儒、法诸子，释、道和风水理论等对建筑艺术的作用及其合理内核；四、建筑形体、空间及环境艺术构图手法；五、建筑装饰和建筑色彩史；六、家具艺术史；七、中外建筑文化交流史，特别是中国与近邻地区的交流；八、比较研究，如中西比较、中国与相邻地区建筑艺术的比较、建筑艺术与其他艺术的比较，同一性与特殊性；九、传统与现代的结合点及对于传统的继承。他们希望变描述式史

学为阐释式史学，即通过对建筑作品的艺术分析，发掘出深蕴于其中的文化内核，在研究中特别关注创作主体的文化心态，关注此心态在艺术创作中的决定性作用。可以看出，这都是些很高的要求，是一个浩大的工程。在研究方法上，作者们摆脱了欧洲中心论和纯技术主义的种种观念与偏见，以大范围文化环境的视野探求建筑，思想上可能要宽松得多，效果也可能显著得多，问题当然也可能严峻得多。

我还未能仔细阅读全书，粗粗翻阅之下，从书中洋洋洒洒写到的包括城市、宫殿、坛庙、陵墓、宗教建筑、园林、民居、民间公共建筑……等十五种类型的大量实例，以及在专编中对各少数民族建筑的叙述和阐释，难能可贵的还有阐述传统建筑理论的专编，可以看得出作者们在长达五年的工作中，付出了自己的努力。这本书的问世，可以给人们一个宏观的总体的概念，不但对于建筑界是有意义的，而且对于文化史界、美学界或其他艺术史的研究，也有着重要的参考价值。文化史的研究可以从中得到启发，找到文化体现的无数生动例证。各门类艺术之间，本来就有着很大的相通性。

萧默从十七岁进入清华大学学习，以后又两次在清华攻读学位，我们有长达几十年的师生之谊，知道他是一位事业心很强态度认真的学者，本书的其他十二位作者也都是学有所成的中青年专家，大都有专著发表。诚如作者们自己所认为的，他们的工作仍然是一个阶段性成果，虽然这本书充分吸取了老一辈学者的成果，并补充了六十年代直到九十年代中期新发现的大量资料和研究成绩，但事物的发展永无止境，随着新资料的不断发现，认识不断深入，这项研究还应该继续进行下去。西方不少的建筑史书常常是一版再版，历久弥新。我希望中国的这一类书籍也学习这种持之以恒的精神，锲而不舍，精益求精。

1　L. 芒福德 1951 年在哥伦比亚大学的讲演，载《城市问题百科全书》，黑龙江人民出版社，1988 年。

2　吴良镛《广义建筑学》，清华大学出版社 1989 年。

引 论

历史上每一个民族的文化都产生了它自己的建筑，随着这文化而兴盛衰亡。……中华民族的文化是最古老、最长寿的。我们的建筑同样也是最古老、最长寿的体系。……四千余年，一气呵成。

——梁思成

含义最完满的建筑历史，几乎囊括了人类所关注事物的全部。若要确切地描述其发展过程，就等于是书写整个文化本身的历史。

——［意大利］布鲁诺·赛维[1]

传说两千多年前，魏襄王要造一座高当天之半的中天之台，决心已下，下令有敢谏者死。许绾荷锸见王，说：老臣虽已乏力，总还可以帮您筹划一下。我听说天高一万五千里，一半也有七千五百里，中天之台的基地宽广至少得有八千里，尽魏国之地也不够呀！所以要造台必先伐灭诸侯，再征服四夷，这也才刚够基址之用。但造台之人当以亿计，材料还不知要用掉多少，所以还得……。许绾还在那里认真计算，魏王却早就不做声了，造台之事也就不再提起（西汉·刘向《新序》）[2]。

无独有偶，两千年前希伯来也有一个类似的故事，说那时天下人都说着同一种语言，思想感情相通，为了“传扬我们的名”，要建造一座通天大塔。不料这件事让天神耶和华知道了，于是施展神力，变乱了人们的口音，言语不通，主张不同，结果各行其是，塔也就造得乱七八糟，终于没能建成（《旧约全书》创世纪第十一章）。这座塔叫做巴别塔。“巴别”就是混乱的意思（图 1）。

这两座通天的巨大建筑物当然都不可能建成。我们感兴趣的是，为什么几千年前不论中外不约而同都出现了这样的故事？但这种狂想，除了不切实际以外，还可以让人从中得到什么正面的启示呢？

启示之一就是：富于创造力而且不安分的人类，从很早以前就已经不满足于自身的物质局限性，而力求在精神上超越它。这不只是由人类最古老的一批艺术创作如口头文学（神话）、舞蹈、音乐、绘画和雕塑而得到证明，在同样被认为是人类最早艺术的建筑中，也当然得到了体现。上面所谈到的故事也许过于极端，

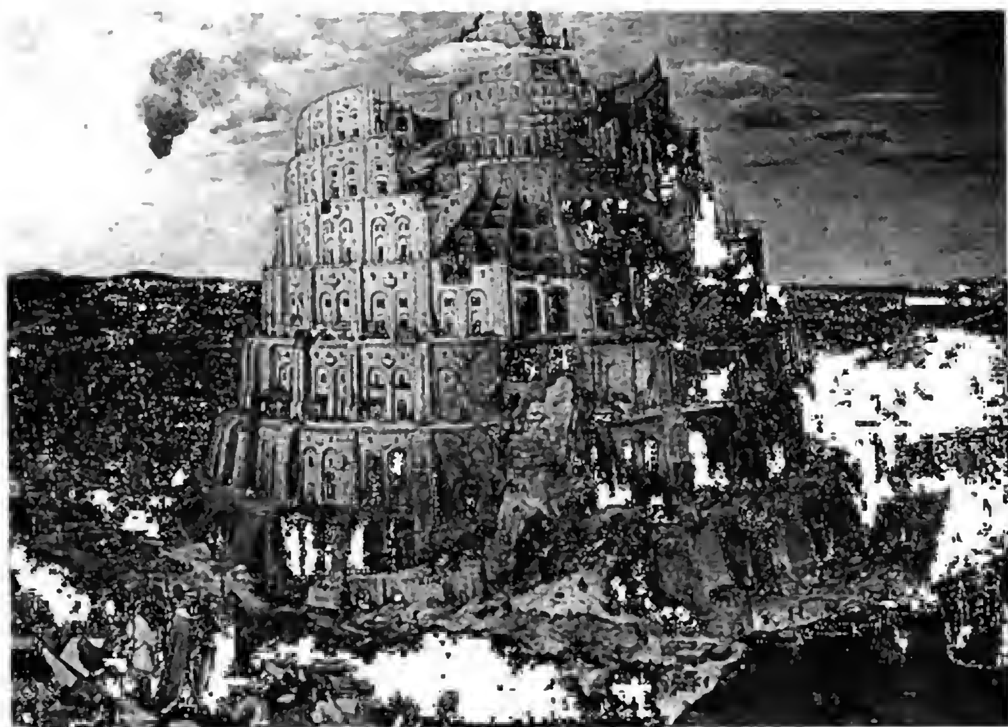


图 1　希伯来传说中的通天大塔

但其中所包涵的那种强烈的“欲与天公试比高”的气概，却是更具有典型意义。挣脱了关于建筑“辟湿润，圉风寒”的单纯物质性要求，升华到实现人自身力量的超越意识，体现为思想、情感、观念、意绪等精神性要求，对于建筑艺术的出现与发展具有非凡重要的意义：促动了多少艺术杰作的出现！开辟了一个多么令人神往的美的天地！所有动物都有趋利避害的本能的物质需求，只有人类才具有美的超越。它不但直接推动了艺术的出现与发展，也使之成为社会精神文明的最重要的成份之一，参与承担了推动整个社会前进的重任。

在这本书里，我们将全面展现世界文明古国、巍然屹立在东亚大陆的伟大国家——中国的传统建筑艺术，她的光彩照人的美丽风貌，她的波澜起伏的发展历史和蕴藏于其中的中国传统文化精神。

第一节　中国传统建筑艺术

中国是一个伟大的国家，拥有九百六十万平方公里的广袤国土、占世界总数五分之一以上的人口、五十六个民族和超过三千年有文字记载的历史，创造了独具特色的中华优秀传统文化。中国建筑艺术就是整体中华文明之树上特别美丽的一枝。

笼统而言，古代世界曾经有过大约七个主要的独立建筑体系，其中有的或早已中断，或流传不广，成就和影响也就相对有限，如古埃及、古代西亚、古代印度和古代美洲建筑等，只有中国建筑、欧洲建筑、伊斯兰建筑被认为是世界三大建筑体系。其中又以中国建筑和欧洲建筑延续时代最长，流域最广，成就也就更为辉煌。

中国最早的史前建筑诞生于距今约一万年的旧、新石器时代之交，即原始农业开始出现，人们的定居要求开始增强的时候。而最早显现出初步的广义艺术要求的建筑，则出现于公元前四千年新石器时代中期。就一种结构体系而言，中国传统建筑终结于二十世纪初。在漫长的发展过程中，中国建筑始终完整保持体系的基本性格。从其全部历史可以分出几个大的段落，如商周到秦汉是萌芽与成长阶段，秦和西汉是发展的第一个高潮；历魏晋经隋唐而宋，是成熟与高峰阶段，唐宋的成就更为辉煌，是第二次高潮，可认为是中国建筑的高峰；元至明清是充实与总结阶段，明至盛清以前是发展的第三次高潮。可以看出，每一次高潮的出现，都相应地伴有国家统一、长期安定和文化交流等社会背景。例如，秦汉的统一加速了中原文化和楚越文化的交流，隋唐的统一增强了中国与亚洲其他国家以及中国内部南北文化的交流，明清的统一又加强了中国各民

族之间并开始了中西之间建筑文化的交流。与其他艺术例如诗歌常于乱世而更见其盛的情况不同，可以认为，统一安定、经济繁荣和文化交流，正是建筑艺术得以发展的契机。

中国传统建筑以汉族建筑为主流，主要包括如城市、宫殿、坛庙、陵墓、寺观、佛塔、石窟、园林、衙署、民间公共建筑、王府、民居、长城、桥梁大致十四个类型，以及如牌坊等建筑小品。它们除了有前述基本共通的发展历程以外，又有时代、地域和类型风格的不同。

基于中国长期的宗法社会土壤，中国建筑以宫殿和都城规划的成就最高，突出了皇权至上的思想和严密的等级观念，体现了古代中国占统治地位的政治伦理观，而与欧洲、伊斯兰建筑以神庙、教堂和清真寺等宗教建筑成就更高明显不同。宫殿从夏代已经萌芽，隋唐达到高峰，明清更加精致。西周形成了完整的都城规划观念，显现了规整对称的格局；在"礼崩乐坏"的春秋战国，规整式格局有所破坏；汉代又开始向规整的复归，至隋唐完成，元明清则更加丰富。隋唐长安、元大都和明清北京，是中国历史上最负盛名的三大帝都。中国的宗法伦理观念，也影响及于其他几乎所有建筑类型，如祭祀自然神和先贤圣哲的准宗教建筑坛庙，以及在特别强调血缘宗亲关系、特别重视"慎终追远"、"事死如生"等观念的文化背景下发展的帝王陵墓等，它们几乎是中国特有的建筑类型，以规模之隆重，气氛之肃穆而令人瞩目。

中国流行从印度传入的佛教。佛教建筑包括佛寺、佛塔和石窟，还有石幢、石灯等建筑小品。佛教建筑在初期受到印度影响的同时，很快就开始了中国化的过程，体现了中国人的审美观和文化性格，充满了宁静、平和而内向的氛围，而与西方宗教建筑的外向、暴露，气氛动荡不安完全不同。道教是中国本土宗教，道观向佛寺学习，同样具有安详的风韵。大别而言，佛道寺观可分为敕建寺观和山林寺观两类，前者更接近宫殿，严谨壮丽；后者更接近民居，自由灵巧。佛塔在中国建筑艺术史中占有重要地位，类型多样，形式丰富，发展脉络历历可寻，时代特色和地域特色也体现得更加鲜明。

基于与自然高度协同的中国文化精神，热爱自然、尊重自然。中国建筑镶嵌在自然中，仿佛大自然的一个有机组成，而与其他建筑体系更强调建筑与自然的对比有所不同。这在各建筑类型中都有明显的反映，如城市、村镇、陵墓或住宅的选址和布局等。若上升到理论，则"风水"学说最有代表性。注重与自然高度协调的观念在园林中更有突出的表现，属于自然式，而与欧洲或伊斯兰的几何式园林有别。中国园林主要有皇家园林和私家园林两种，两汉时以前者为主，成就高于后者。唐宋以后私家园林的水平渐高，到了清代，皇园转而向私园学习。它们虽具有共通的艺术性格，但私家园林更多体现了文人学士的审美心态，现存者以江南地区成就更高，风格清新秀雅，手法更为精妙；皇家园林主要在华北发展，现存者以北京一带最集中，规模巨大，风格华丽。中国园林在世界上享有崇高的声誉，被欧洲人誉为"世界园林之母"。

种类繁多的民间公共建筑如宗祠、先贤祠、神祠、会馆、书院和景观楼阁等，以明清留存最多，也无不深深浸染着传统文化精神。衙署留存较少，现存较完整的只有清代的几座，都有一套规定的布局模式；为示清廉，风格也都比较朴素。属于居住建筑的王府和各地民居现存者也多是清代所留，其中民居尤其值得注意，不但种类繁多，形式十分多样，而且更直接更真切地面对普通人生，所体现的群体文化心态特别率真而质直，反映的地域特色更加突出，其特有的朴质明智之美，有时竟胜于皇皇巨构。

作为一种军事建筑，长城的建造本没有特意注重其艺术性，但时至今日，军事上的实用功能已经不存在了，而其雄伟壮丽的美却长存下来，成为中国人民坚忍不拔的民族性格的象征。

中国建筑特别重视群体组合的美。群体组合常取中轴对称的严谨构图方式，但有些类型如园林、某些山林寺观和某些民居则采用了自由组合的构图。不管哪种组合，都十分重视对中和、平易、含蓄而深沉的美学性格的追求，体现了中国人的民族审美习惯，而与欧洲等其他建筑体系突出建筑个体的放射外向性格、体形体量强烈对比等有着明显差别。

中国建筑与世界其他所有建筑体系都以砖石结构为主不同，是唯一以木结构为主的体系，独具风姿。结构不但具有工程技术的意义，其机智而巧妙的组合所显现的美，本身也是建筑艺术的内容，尤其木结构体系，其复杂与精微都为砖石结构所不及，体现了中国人的智慧。对有机的结构构件的进一步加工，形成了独

特的中国建筑装饰，有十分丰富的手法和生动的发展过程。此外，对室内环境的重视及环境艺术手法，以及作为室内环境重要组成的中国家具，也都各显异彩。中国家具在世界上占有重要地位，既是一种实用的器具，又以其合理而隽永的形式美，给人以艺术享受，其大雅端庄，同样深蕴着中国文化的内涵。

中国境内各少数民族建筑大大丰富了中国建筑的整体风貌。藏族建筑深植于独特的民族文化土壤之中，虽吸收了汉族建筑的一些形象和手法，却自成体系，非常富于特色，规模宏大，色彩鲜明，性格粗犷伟丽，其代表性杰作不愧为世界级的建筑艺术精品。维吾尔族以伊斯兰教建筑成就最大，属于伊斯兰建筑体系，造型浑朴含蕴，性格静穆沉思，其民居也与汉族民居显著不同。傣族信奉上座部佛教，建筑受同为上座部佛教流行地区的泰、缅等国影响较大，除富于特色的干阑式民居外，以妩媚玲珑的佛寺佛塔更具风韵。侗族建筑受汉族影响很大，又以其鼓楼和风雨桥闻名中外，艺术性格质朴古拙。此外，如回族伊斯兰教建筑、纳西族和白族民居，也都各具异彩。这些民族建筑艺术作品，象闪现在天空的点点明星，与汉族建筑一起，织成了中华建筑的灿烂。对于元代以前主要流行在东南地区、由以后融入中华民族的西亚、中亚人建造的伊斯兰建筑，也应加以注意。

中国建筑以中国为中心，流波泛及朝鲜半岛、日本、越南和蒙古等广大东亚地区，产生了强大的影响，形成以中国建筑为核心的东亚建筑。明清时期，中国建筑特别是与西方完全不同的园林艺术，又开始为欧洲所知，并产生了实际影响。另一方面，中国建筑早在汉晋时代已接受了主要来自南亚和中亚的影响，这些影响在历史的长河中都被融化进了中国建筑的自身。

由于历史的原因，中国古代并没有给我们留下有关建筑理论的系统专著，但中国建筑的高度成熟及其伟大成就，证明中国建筑实际拥有高度发展的建筑艺术理论，包括一整套建筑哲理，也包括建筑或环境的空间和形体构图方法。它们散见在各种文史典籍之中，而且采取了“中国式”的阐述方式。有的虽然还没有被古人总结成文字，但从大量的建筑作品中，人们仍有可能读懂深藏其中的信息。

对于以上提到的一切，本书都将一一涉及。全书共分五编十八章。前三编萌芽与成长、成熟与高峰、充实与总结将分别以秦汉、唐宋、明清这三个发展高潮时期为中心，对于中国建筑的发展历程和作品进行系统而具体的阐述。第四编群星灿烂为少数民族建筑专编，结合各民族文化特点，集中进行介绍。第五编理性光辉将力所能及地对中国建筑艺术理论作出概括。本书特别重视建筑的文化与艺术层面，所以在前四编各章，除了对对象的具体描述外，着重点还是分析与阐释，其中夹叙夹议，虽也发掘出某些古人的具有理论意义的观点，但因于中国文化之博大精深，自成体系，有必要在此之外再加以系统化的努力，故特设第五编。本书虽仍是一部史学著作，但艺术史的发展，离不开理论的指导，传统艺术理论理应包括在艺术史的关注范围以内。

需要说明，所有这些工作都还是探索性的，尤其中国以前缺乏建筑艺术史的专著，除了借鉴诸多前辈的建筑通史著作以外，许多问题包括如写作体例、章节布局、研究方法、关注的重点、论述的方式以至文字风格，在很大程度上都需要独辟蹊径。更由于中国古人特别擅长的整体思维习惯，古代文献所述所论都带有颇大的模糊性、会意性，虽独具其意深旨微之美，却往往似可意会而难以言传，给我们的分析与表述带来了不少困难，因此，我们所做的梳理就更有待于读者的检验了。

第二节　中国建筑史学

一　中国建筑史学回顾

中国建筑虽取得过足以夸示世人的伟大成就，而且从来就受到上至帝王将相下至士人庶民的实际重视，但作为一种学术或艺术的事业，直到近代以前，却由于中国传统文化的负面影响，士大夫们广务宏言而疏于

实学，错误地视建筑为“匠人”的形而下之作，以致盲目鄙视而不屑语及，只是靠匠师的师徒授受、薪火相传才得以延续。

把建筑事业当作一项值得尊重的学术和一门重要的艺术来看待，在欧洲开始得很早且一直受到特别重视。古希腊的瓶画中已出现艺术之神缪斯给建筑师戴上光荣花冠的画面，在几乎所有的艺术史、美术史著作中，都将建筑艺术列在首位，甚至对中国传统建筑的介绍也开始于欧洲。早在1685年，英国的一位学者兼政治家坦伯尔（William Temple）就写过文章，赞扬中国园林。1757年，曾经到过中国南方、以后成为英国皇家总建筑师的苏格兰人钱伯斯（Chambers）写了一本名为《中国房屋、家具、衣服、机械和用具设计》的书，1773年又出版了《论东方的园林》，都对中国建筑和园林表示出极大兴趣与肯定。此后从十九世纪末、二十世纪初，介绍者颇不乏人，对中国建筑进行了测绘，出版过多种书籍，有的一种即达七、八册之多，收入大量图片。比较有名的像林百利（J. Lamprey）的《论中国建筑》、汉学家艾金斯（Edkins）的《中国建筑》和《中国的桥梁》，康巴斯（Gisbert Combaz）先后用法文出版过七本有关中国建筑的书，德国人鲍希曼（E. Boerschman）记载中国建筑和园林写了十本书，还有瑞典美术史家喜仁龙（Oswald Siren）的多种有关中国建筑的著作如《北京的城墙和城门》等。但综观欧洲人的著作，除许多图录或猎奇性报道外，一些由学者进行的“研究”却很成问题，甚或持有相当鄙视而不负责任的观点。一直到近五六十年以前，是欧洲人最看不起中国人的时代，往往摆出一付“欧洲中心论”的高傲姿态，对中国妄行诋讥，殊乏学术价值。1896年英人弗列契（B. Fletcher）在其《比较法世界建筑史》中，竟将中国建筑列为“非历史的”也即无历史价值的一类。在其“建筑之树”插图中，中国建筑和与之同一体系的日本建筑被列在最底层之边侧。同年英人弗格森（James Fergusson）出版《印度及东洋建筑史》，更是口出狂言，妄称“中国无哲学、无文学、无艺术，建筑中无艺术之价值，只可视为一种工业耳，……极低级而不合理，类于儿戏”。对于受中国建筑影响的日本古代建筑，也贬为“日本之建筑，程度甚低，乃拾取低级不合理之中国建筑之糟粕者，更不足论”[3]。对于此类“论点”，日本学者伊东忠太已斥其为“实所谓盲者不惧蛇之类，殊无批评之价值”。当然，对于此等十足儿戏的“学术研究”，实在没有认真对待的必要，此处提及，不过略示其迹罢了。直到近几十年来，包括新版《比较法世界建筑史》在内，欧人才逐渐改变了态度。英国著名学者李约瑟（Joseph Needham）1954年后陆续出版的《中国古代科学技术史》中对中国建筑有客观的评价，其中并有涉及建筑艺术价值的论述。作者曾在中国长期居住，收集了相当多的资料，从其所论，对中国文化已有相当深度的了解。1962年，波依德（Andrew Boyd）出版了《中国古建筑与都市》（1987年在台湾再版，谢敏聪、宋肃懿编译），也肯定了中国古典建筑在世界上的地位。日本古代虽然也和中国一样，对建筑的学术与艺术的层面甚少言及，但明治维新以后已经改变，对中国建筑的态度也比较客观，工作作风较为认真。在本世纪三四十年代先后出版了伊东忠太的《中国建筑史》（仅至隋代）、关野贞的《支那的建筑与艺术》等著作，此外如伊藤清造、村田治郎、藤岛亥次郎、田边泰和冢本清等人都有论著和调查报告发表。有人统计，至1944年为止，从事过中国建筑研究的日本人竟有四百一十五人之多[4]。但因为学术发展的阶段性，以及各种原因，这些著作大多属资料收集性质，仍然不够深入，且史料时有错误，不完整而缺乏系统，还算不得可信的史学著作。1991年在日本出版了青年学者田中淡的博士论文《中国古代建筑研究》，以其资料收集之勤，考订之详，某些方面已经超过前代日本学者。

真正开创中国建筑史学科的还是中国人自己，1929年，曾担任过北洋政府内务总长的朱桂辛（启钤）创办中国营造学社。自此以后，中国建筑史研究才纳入轨道。学社的成果主要反映在历年出版的七卷共二十余册《中国营造学社汇刊》中，梁思成和刘敦桢对于创立中国建筑史学科做出过很大贡献。

梁思成，广东新会人，1901年即其父梁启超在戊戌政变失败后亡命日本的第三年出生于东京；11岁回到北京，入清华学堂；1924年到美国，先后在宾夕法尼亚大学和哈佛大学学习建筑；1928年回国创办东北大学建筑系，时年27岁，任系主任；1930年参加中国营造学社，1932年开始发表论著，抗日战争时期坚持在西南继续学社研究工作；1944年写成第一部具有真正学术价值的《中国建筑史》；抗日战争后于1946年



图 2 梁思成



图 3 刘敦桢

赴美国讲学，获普林斯顿大学名誉文学博士学位，回国后长期担任清华大学建筑系系主任直至 1972 年逝世。生平著书多种，除前举《中国建筑史》外，尚有如《清式营造则例》、《营造法式注释》、《图录中国建筑史》等，发表学术论文数十篇[5]，主持和参加多项建筑设计，如北京人民英雄纪念碑（1955）、扬州鉴真和尚纪念堂（1973）等（图 2）。

刘敦桢，湖南新宁人，1897 年生，青少年就学于日本；1923 年回国，先后在苏州、长沙、南京从事教育工作；1927 年我国第一个建筑系苏州高等工业学校建筑科创立，刘为主要创始人之一；1930 年参加中国营造学社，抗日战争时期也在西南坚持学社工作；1944 年以后主要从事建筑教育，抗战胜利后任南京中央大学建筑系（现东南大学）主任，1968 年逝世；先后撰写或主编的著作如《中国古代建筑史》、《苏州古典园林》等多种，发表学术论文数十篇（图 3）[6]。

梁思成、刘敦桢和其他十余位研究人员一起，在十几年的学社工作中取得的主要成果是：一、调查、测绘、研究了大量古代建筑实例，遍及十六个省、二百多个县，工作内容二千余项，主要是古代建筑，也涉及其他文物项目，发表了数十份科学调查报告和图纸。有关实例上至北朝，下逮明清，其中如北魏嵩岳寺塔、唐佛光寺大殿、辽金独乐寺、广济寺、华严寺、善化寺和释迦塔等，都是十分重要的发现；资料收集和研究更由北朝上溯，为建筑史积累了一批翔实可靠的证例。二、细致研究了宋《营造法式》和清《工部工程做法则例》两部中国古代典籍，还整理了不少有关古代建筑的文献及匠师抄本，为后人的研究清除了障碍。三、培养了一批人才，如单士元、刘致平、莫宗江、陈明达、罗哲文等，以及众多后起之秀，为中国建筑史研究打下了智力的基础。

此外，稍晚于营造学社的创办，1933 年在贵州还出版过一本名为《中国建筑史》的个人著作。作者乐嘉藻，曾任贵州教育总会会长，六十岁后整理平日所积集而成书。此书石印，插图均为毛笔绘制，而篇幅甚少，缺乏实例的调查与分析，多是综合有关建筑的古代文献敷演成篇，还算不上系统科学的著作，影响亦不大。但在当时缺乏研究手段的条件下，以一人之力完成斯作，也属不易，由此也可见三四十年代国人对建筑历史已有所重视的情况（图 4）。

关于中国建筑史，迄今为止由学术前辈完成的比较重要的著作除前举梁思成《中国建筑史》（约 17 万字，1944 年成稿）、《清式营造则例》、《营造法式注释》、《图录中国建筑史》和刘敦桢主编的《中国古代建筑史》（约 13 万字，集二三十位学者之功，易稿八次，1966 年成稿，1978 年出版）及《苏州古典园林》外，尚有梁思成与刘致平合编的多卷本《中国建筑设计参考图集》（四十年代出版）和一些专题性著作，如《中

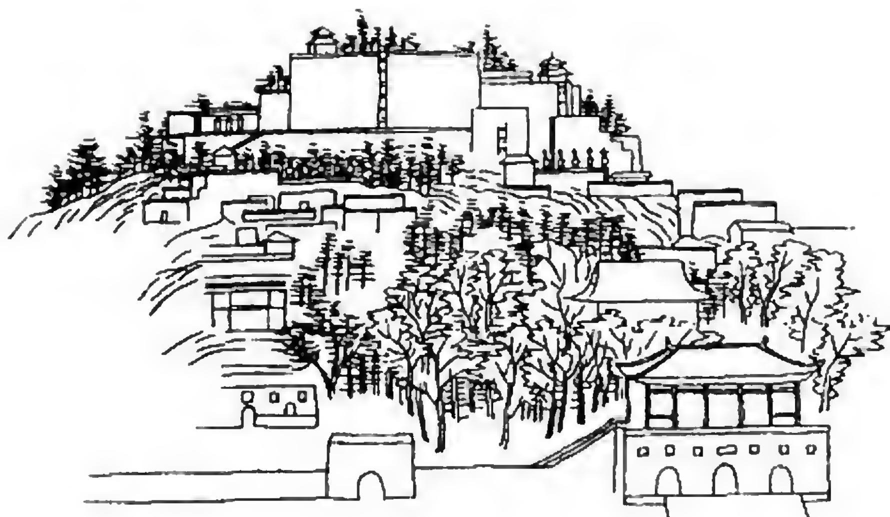


图 4　承德普陀宗乘之庙（乐嘉藻《中国建筑史》插图，误为"普宁大寺"）

国住宅概说》（刘敦桢）、《中国建筑类型及其结构》、《中国居住建筑简史》（刘致平）、《应县木塔》、《营造法式大木作研究》、《中国古代木结构建筑技术（战国—北宋）》（陈明达）、《中国古塔》（罗哲文）及罗哲文关于长城、桥梁的一些著作和童寯《江南园林志》等。五十年代末还出版了姚成祖原著、张至刚增编的《营造法原》。

在短短三十多年时间里，前辈学者披荆斩棘，发蕴钩沉，已经作了如此大量的工作，开创了建筑史学科，令人肃然起敬。

从六十年代后半到几乎整个七十年代，由于非学术的原因，中国建筑史的研究几乎完全中断，在此期间，台湾学者黄宝瑜于 1973 年出版了《中国建筑史》。七十年代末，研究工作恢复，此后成果连绵不断，人才辈出。八九十年代以来，有关中国建筑史和中国传统建筑美学的著作，陆续有贺业钜《考工记营国制度研究》，王世仁《理性与浪漫的交织——中国建筑美学论文集》，杨鸿勋《建筑考古学论文集》和《江南园林论》，香港学者李允鉌《华夏意匠——中国古典建筑设计原理分析》，萧默《敦煌建筑研究》、八卷本《中国美术通史》中的建筑艺术史和台湾出版的《中国建筑史》，台湾学者李乾朗《台湾建筑史》和《中国建筑》、周维权《中国古典园林史》，冯仲平《中国园林建筑》，程建军《中国古代建筑与周易哲学》和《风水与建筑》，何晓昕《风水探源》，常青《西域文明与华夏建筑的变迁》，王其亨主编的《风水理论研究》、张十庆《"作庭记"译注与研究》、郭湖生主编《东方建筑研究》和何重义、曾昭奋合著《圆明园园林艺术》，以及最近出版的侯幼彬《中国建筑美学》等。此外，还有如王振复《中国古代文化中的建筑美》、邓焱《建筑艺术论》、汪正章《建筑美学》、王鲁民《中国古建筑文化探源》、汪德华《中国古代城市规划文化思想》等着重研究中国传统建筑思想的著作。刚刚出版和即将出版的还有《罗哲文古建筑文集》、《陈明达古建筑与雕塑史论》、《傅熹年古建筑论文集》、《柴泽俊古建筑文集》、王贵祥《文化、空间图式及东西方的建筑空间》……等。应该着重提到，1989 年出版、获得联合国教科文组织奖项的吴良镛《广义建筑学》，虽不是专论传统建筑，但关于传统与现实的关系，也提出了许多指导性见解。还有几种有关园林文化的著作如金学智《中国园林美学》、王毅《园林与中国文化》等。侧重建筑技术方面的则有中国科学院主持的《中国建筑技术史》，以及吴庆洲《中国古代城市防洪研究》、刘大可《中国古建筑瓦石营法》、王璞子《工程做法注释》等。这些成果，或重于宏观文化和艺术的侧面、或专就某一领域、或专注于某一重要对象，都从多方面大大丰富了中国建筑史的研究内容。

还要提到，从五十年代开始，在诸如《文物参考资料》、《文物》、《考古》、《考古学报》、《考古集刊》、《中国建筑史论文集》、《古建园林技术》、《建筑历史研究》、《建筑历史与理论》、《圆明园》、《科技史文集·建筑史专辑》及各院校学报……等刊物上发表了数以千计的论文和调查报告，以及如《中国古建筑》、六卷本《中国美术全集》建筑编、十卷本《中国古建筑大系》等图录性书籍，多种包含有古建筑内容的专题性著作如《中国石窟》多卷集中的《敦煌莫高窟》、《天水麦积山》等，又如《承德古建筑》、《曲阜古建筑》、《繁

峙岩山寺》、《朔州崇福寺》、《四川汉代石阙》、《西夏佛塔》、《布达拉宫》、《大理崇圣寺三塔》、《山西琉璃》、《中国古建彩画》、《陈氏书院》、《佛山祖庙》……等，各种地方民居和民间建筑的研究成果如《浙江民居》、《云南民居》、《新疆民居》、《福建民居》、《山西古建筑通览》、《湖南传统建筑》、《四川古建筑》……和关于徽州民居等调查图集，以及诸多辞书如《中国大百科全书》建筑园林城市规划卷、文物卷、美术卷、考古卷和《中国艺海》建筑艺术编，此外还有多种史话性的著作。所有这些成果，对于丰富建筑资料、深化理论思考和普及建筑史知识，都起了不小的作用。总之，自七十年代末至今不到二十年的成果，已不是三四十年代个别研究机构所能做到的了。

现在放在读者面前的这本字数达一百多万、图照二千余幅，所含资料包括直到九十年代中期研究成果在内的《中国建筑艺术史》，就是在所有以上成果的基础上完成的。以上提到的所有重要的作品，都是本书写作的参考。没有数十上百位建筑历史学者和考古工作者几十年辛勤的学术积累，很难想象此书能够得以完成，尤其工作量极其庞大的古建筑测绘图纸和照片的拍摄工作，更非几人数年之功可得而就。所以，在颇大程度上也可以说，《中国建筑艺术史》不仅属于署名的几位作者，它是更多的建筑史工作者和考古工作者的集体成果，作者们只是做了一些归纳性的工作而已。

但本书作者也并不低估自己的创造性劳动，这是因为我们在面临这个课题时，都深深感到了今天中国建筑史学正面临着的巨大挑战，以及这一挑战提出的新的要求和任务。

二　中国建筑史学的新任务

要弄清挑战的性质，不妨对五十年代以来世界范围内一般史学面临的问题及史学新潮流作一番概览。

英国史学理论家杰弗里·巴勒克拉夫（Geoffrey Barraclough）在 1978 年出版的《当代史学主要趋势》中说："对于在二十世纪上半叶支配历史学家工作的基本原则提出怀疑的趋势，是当前历史研究中最重要的特征。"他认为，过于强调对个别的表面现象的详细描述，认为历史就是"经验所揭示的纪录或事实"，以实证主义的方式对待史料，以直觉的方式处理资料，试图在它们（和只在它们）之间推导出一串逻辑严密的因果关系链，而相当忽视整体的、一般的、宏观环境的理性分析，并认为这就是历史学所能做的一切。这些，都已被怀疑为是否完全正确[7]。

在传统史学观念占统治地位的时候，"史料"曾被抬到至高无上唯我独尊的地位。法国历史学家朗格诺瓦和瑟诺博司的《史学原理》就说："历史由史料构成，……无史料则无历史矣。"傅斯年也说："史学便是史料学。"蔡元培在《明清史料序》中同样主张"史学本是史料学"。历史学家几乎众口一词，强调让史实或史料说话。历史学应当建立在坚实的史料基础之上，这本是天经地义之事，但主张史学就是史料学，除了史料就没有别的，实际上导致了以史料取代史学家对宏观规律的探讨局面长期存在。历史学家"对确定新的事实非常热衷，而对发现规律之事却少有问津，除了发现事实之外，历史学家根本不对事实提出问题"[8]。

实际上，早在一百多年前，马克思主义的历史哲学就对历史学领域的这种现象发起了冲击。它关于社会发展和经济过程的论述，阶级结构和历史规律性等观念的提出，都强调应当从理论上对"事件"进行宏观的整体的科学阐释。但在以后一些马克思主义史学家当中，一度出现的过分僵化的意识形态考虑，压倒了真正的论述。到了本世纪五十年代，东西方史学家都迫切期待着新的推动，乃迎来了史学新潮流的崛起。新潮流在单个的"事件"、一群事件显示的"事态"，以及整体的"结构"这三者中，更关心的是结构和事态。此种结构"意味着一种集合，一种构造，它是一种在相当长的时间内变化甚少而延续力很强的特别的实在"[9]。新史学认为："一种因素的本质就其本身而言是没有意义的，它的意义事实上是由它和既定情境中的其它因素之间的关系所决定。总之，任何实体或经验的完整意义除非它被结合到结构（它是其中的组成部分）中去，否则便不能被人们感觉到。"[10]

在新潮流中，历史实际上有两种，即一种"引人注目的历史和另一种深藏的、沉默的、并且常常是隐秘的历史，前者以它频繁的戏剧性的变化抓住我们的注意力，而后者实际上无论是它的观察者还是它的参加者

都没有察觉到它的历史，它很少为时间的持久侵蚀所触动"[11]。把注意力从独特性、个别和具体引向制约个体自觉选择的结构和事态、群体和普遍规律，认识到，历史不仅如传统史学所理解的那样是由一个个单独事件连成的“逻辑严密”的事件串，而是一个连续的结构模式演化的进程，这是新史学的巨大贡献。新史学对理论的重视，也达到了传统史学不可企及的高度。总之，史学正在从传统的描述式转向阐释式，那种在传统史学中显现的线性的、串珠式的、微观的研究方法，正在向立体的、构架式的、宏观的史学转化。

所以，如果缺乏提出问题的兴趣，过于注重“本专业”的事件，而对于与影响建筑发展的宏观社会因素尤其是人的心态的联系缺乏兴趣，没有把真正直接决定建筑进程的文化纳入视野，融入原本非常生动的建筑历史的活的躯体之中，就既无法找到决定建筑发展的深层文化基因，也不能得出关于建筑自身发展的科学认识。以致对历史的发展进程提不出更多具有深度的阐释，更不用说对中国当代建筑创作道路等问题做出自己的有力回答了。

以上关于史学新潮流的种种论述，主要是西方史学理论家针对西方史学提出来的，但在建筑史学已发展到当前这一阶段的时侯，对我们显然具有很大的借鉴意义。所以，正是受到上述史学发展态势的促动，经过深刻认真的反思，本书的作者们认为，今天的中国建筑史学应当对自己提出以下几个问题。

一、确立文化整体观念。可能有两个原因妨碍了建筑史学的发展。一个是在学科越分越细的情况下，对所谓“专业思想”的过于强化。人们已习惯于只注意“本专业”的对象，对似乎“无关的”却不感兴趣，由此而引发思维的浅层化。第二是由于长期以来对马克思历史哲学关于“经济基础决定上层建筑”这一命题的扭曲，导致对创造历史的真正主体——人的忽视。这样的自我封闭，势必造成思想的干涸和想象力的泯灭，造成固守线性思维的习惯。只有把建筑历史和文化整体联系起来，才能克服以上的弊端。

建筑无疑是文化的一种形态。就建筑的实体而言，它本身就是物质文化的一部分，体现了人在与自然的斗争中取得的进步；就建筑的精神意义而言，它又是人类精神文化的鲜明而生动的反映，是后者的物化形态。显然，如果要得到深刻的认识，就应该暂时放弃狭隘的“专业”，把对象置回到它的文化整体环境之中，站在更高处去俯瞰它，站在更远处去统摄它。

在与文化整体联系的过程中，应当更重视建筑文化的精神的即“心”的层面，这主要是由于精神文化具有一种相对稳定的比较长期的影响，其意义更重在它无形的或隐形的构架，从底部指导着人们的思考、行为、创造以及情感的形成及其表现方式。“心灵致动”，精神文化一旦形成，它的一些根本的方面甚至可以转化为一种“集体无意识”或潜意识，长久地发挥作用，这就是所谓“积淀”。不管人们是否理解或是否同意，这是一个客观事实。“积淀”总是要时时闯入现实生活之中的。

“心”又是由什么决定的呢？作为一种观念形态，心当然是从经济结构中生发出来的，后者对心有着宏观的制约。但这并不像“经济决定论”所理解的那样，似乎“经济”对于心的物化形态（在此即指建筑）有着直接的机械的联系。实际上，经济对心的物化形态所起的作用，只能是通过积累，引起社会经济结构的改变，从而促使心的演化，并通过中层文化的中介，才能间接而曲折地达到。心的构架一经成立，就具有相对的独立性，开始了自己的逻辑生命。这是一个遵循经济基础决定上层建筑原理的复杂过程。

对于当代史学新潮流起过很大作用的法国年鉴学派史学家马克·布洛赫说：在史料面前，“只有人们开始向它提出问题，它才会开口说话”，历史研究的“第一个必要前提就是要提出问题”[12]。因为事实上，“说话的并不是那种未经区别的事实，而是历史学家的理解”[13]。

如果我们把建筑史学和与建筑密切相关的人的精神文化层面联系起来，就将会面临无穷多的问题。我们当然不可能完全解答它，甚至还会做出错误的解答。但只有这种研究方法，史学才会是富于启发性的和充满趣味的。

二、开展建筑艺术史的研究。对于古代建筑，当然也可以从科技史或物质文明史的角度进行研究。人类学家就曾经认真研究过钻木取火和敲制石器的各种方法，但多半只是为了证明这些方法在以前确实存在过，并不在于给现代物质文明增添一些什么。现代物理学、材料学和结构学的精密化，早已使古代木结构朴素直

观的技术原则失去了大部分现实的价值。而对于精神文化方面的研究，却正如前述，具有更大的意义。所以，古代建筑留给现代的最大价值正在于其艺术的侧面，其蕴含的精神文化涵义，正是由这一侧面发射出来的。

雨果在《巴黎圣母院》中曾对此有过精辟的判断，他说："人民的思想就像宗教的一切法则一样，也有他们自己的纪念碑，人类没有任何一种重要思想不被建筑艺术写在石头上。"建筑通过平面、体形、体量、群体、空间和环境等多种艺术语言，构成美好的形象，的确能够表达出人类的丰富思想和情感。如果我们把上面那段话中的"思想"二字，换成既包含精神文明又包含物质文明的"文化"，即"建筑是人类文化的纪念碑"，或许会表述得更加完整。

以美的形象来表达情感，这就是艺术。

爱美是人之天性，马克思说，人不仅按照客观规律来创造，而且也按照"美的规律"来创造。高尔基说："人都是艺术家，无论在什么地方，总是希望把'美'带到他的生活里去。"说的都是这种人类共性。所以，只要求所谓"美观"的广义的建筑艺术几乎无所不在，但进一步要求建筑体现出某种情绪的倾向性的狭义的建筑艺术并不随处可见。一般来说，古代大量一般性的以解决实际功用问题为主的建筑，就基本属于广义建筑艺术的范畴。但就建筑历史的整个进程而言，那种投入的智力和物力最多的，被人倾注以极大热情的，即主要注目于精神或艺术意义的，历史上多半为统治阶层所拥有的建筑如宫殿、坛庙、寺观、陵墓、园林等，始终占据着历史的主导地位，就更多地处于狭义建筑艺术领域。它们的文化信息最强，是建筑艺术史研究的主要对象。当代美术史家简森（H. W. Janson）在他的已有十四种文字译本，行销数百万册的《西洋艺术史》中就这么认为："当我们想起过去的伟大文明时，我们有一种习惯，就是应用看得见、有纪念性的建筑作为每个文明独特的象征。"他所列举可以作为某一文明"独特的象征"的欧洲建筑，几乎全都是教堂。他称这些作品是"颠峰性的艺术成就"。

但即使对于那些处于较低艺术层级、多半属于民间文化的建筑，也不应忽视它们的艺术性。虽然上层社会形诸为文表诸为艺的东西，体现了占统治地位的社会文化，我们还是不能把它就当作是它们所从属的文化整体的全部，真正的文化将存在于更多的人群，上至贵族官绅，下至庶民皂隶的行为准则、思维方式、风俗习惯和审美趣味之中，建筑恰恰就是这些方面最坦率最少矫饰和几乎无所不包的涵括者。何况创作者的艺术水平对于某一具体作品的艺术价值也有极大影响：即往往按其性质通常本应归于主流的建筑，实际上却做得平庸不堪；倒是一些一般性建筑，反而造得亲切多情。

其实，中国建筑史学科的开拓者们早已注意到建筑的艺术问题，1932年，梁思成、林徽音在《平郊建筑杂录》中就提出了"建筑意"的用语。他们说：

> 这些美的存在，在建筑审美者的眼里，都能引起特异的感觉，在"诗意"和"画意"之外，还使他感到一种"建筑意"的愉快。……无论哪一个古城楼，或一角倾颓的殿基的灵魂里，无形中都在诉说，乃至于歌唱，时间上漫不可信的变迁；由温雅的儿女佳话，到流血成渠的杀戮。他们所给的"意"的确是"诗"与"画"的。但是建筑师要郑重的声明，那里面还有超出这"诗"、"画"以外的"意"的存在。

"建筑意"的提出，显然具有非常重要的意义。它提醒人们，建筑并不是砖瓦灰石等物无情无绪的堆砌，它不仅是一种物质产品，同时也是一种艺术产品，其中自蕴有深意。就如同"诗情"、"画意"一样，只是它的表达方式采取了建筑特有的艺术语言而已。它还启发我们，建筑艺术家在创作的时候，应以立意为要，意在笔先，由意生情，移情入景；欣赏者在体察的时候，应该从建筑形象（包括空间）入手，以"建筑意"的赏鉴眼光，方能触景生情，由情及意，得意忘形。所以清人王夫之才说："景者情之景，情者景之情"，景而无情不能成为人的审美对象，情而无景则情无所寄，终于踏空。

然而，"建筑意"的词语并没有流行开来，这一方面固然由于学术发展的阶段性，前辈学者没有来得及对这一重要课题进行深入的探讨与阐释，更重要的却可能是受到强固的传统思维习惯的笼罩。古来文人，一

向视匠作为末流。直到现在，建筑师们有时仍不能理直气壮地为自己苦心经营的建筑意匠辩护，常常在为“优化”创作环境而苦脑，因为人们并不都能理解“建筑艺术”或“建筑意”为何物。所以，我们必须面对关于建筑艺术的课题。

三、建筑艺术的时代风格。当代史学潮流的一个重要特点就是把对个别“杰出”人物内心的过分关心转移到对“群体心态”的重视上来。所以，当代史学趋势认为：“把个别人物的行为当作自己的主要研究对象，这种历史学……不可能是科学的。以社会的人为研究对象的历史学则必定是科学的。”而所谓“群体”，可以有多种分法，按纵向即可分为各个时代。建筑艺术的时代风格，就是各时代人群创造的建筑之时代性的表现。

虽然总的来说中国历史的发展进程比较缓慢，但那种认为缓慢就是停滞的观点是站不脚的。甚至有的外国历史学家都已经看到：“所谓的‘封建’时期是中国历史上充满活力的时期”。仅以思想史为例，在中国长期以儒学为主要思想武器的背景之下，仍有战国的百家争鸣，秦代之崇尚法家，汉初黄老为著，同时盛行神仙家言，两汉虽独尊儒术、罢黜百家，而仍有谶纬、阴阳、五行之并盛，六朝隋唐佛道盛而儒衰、宋以后的理学则以儒为表、释道为里，汇三者为一，都有丰富的内容。李泽厚在《美的历程》的开篇中，对中国古代艺术的时代面貌有生动的描写。他说：“那人面含鱼的彩陶盆，那古色盎然的青铜器，那琳琅满目的汉代工艺品，那秀骨清像的北朝雕塑，那笔走龙蛇的晋唐书法，那道不尽说不完的宋元山水画，还有那些著名诗人作家们屈原、陶潜、李白、杜甫、曹雪芹……的社会画像，它们展示的不正是使你可以直接感触到的这个文明古国的心灵历史吗？时代精神的火花在这里凝冻，积淀下来，传留和感染着人们的思想、情感、观念、意绪，经常使人一唱三叹，流连不已。”既然是这样，作为文化之显现的中国建筑艺术，当然会有时代风格的不同；与欧洲建筑相比，或许节奏感不那么强烈，风格具有延伸性，但秦汉的豪放朴拙、隋唐的雄浑壮丽、明清的精细富缛，仍凸显了不同时代的精神和风貌。

四、建筑艺术的地域风格。“群体”可按横向分为不同地域，这种划分，即表现为一个个大小和层级不同的文化圈。各文化圈之间可能存在着重合包容和交迭等复杂情况，也可能互相独立。即使是后者，它们之间也常发生交流。为了深入研究，在注意它们联系的同时，也有把每一个体现为地域的文化圈，作为一个相对独立的整体加以认识的必要，因而就有了关于建筑艺术地域风格的研究。

风格的地域性不完全是自然“地理”造成的，更是一个文化模式和导出这个模式的社会结构的概念，否则我们便会跌入所谓“地理决定论”的陷井。不能只满足于关于气候、地形、物产等对于建筑影响的描述，以为这就是有关建筑地域风格的全部工作。全世界地理条件相似的地区甚多，建筑风格却很不相同，可见地理条件不是唯一的、甚至对于高层级的建筑来说也不是重要的因素。即使地理条件差异甚大，不同地域建筑风格的不同也不能完全以地理来解释。比如华北建筑，风格趋向于严谨、沉实和雄壮，江南则倾向于灵巧、轻盈和秀美。这种不同，就不是或不单纯是自然地理条件直接作用的结果。地理条件在建筑内容的诸因素包括物质目的、精神目的、物质条件和社会条件之中，主要属于物质条件的一部分，当然也会与其他因素一起，形成合力，对建筑产生作用（在史前时代，也许会有更多的影响），但一旦人类进入文明时代，文化的和社会的作用就上升了。我们的工作就在于在指出地域风格差异的同时，揭示出形成这些差异的文化根源，说明地域文化发生的改变是如何反照到建筑上去的，以及地域文化的交流与建筑的时代性、地域性、民族性的相互关系。

五、建筑艺术的民族风格。对“群体”的另一种横向的划分就是民族。民族是一个客观的存在，在不同民族文化圈的人群，由于其一系列文化观念的不同，以及所面临的历史条件和因素的不同，其建筑观念和对建筑的处理方式也必然会有所不同，使建筑作品具有显著的民族特性。

民族和种族有关，但所有的人类种族全都属于同一物种，他们的生理差别也没有明确的界限，所以，艺术的民族风格不能主要由生理来解释，同样也应由不同的社会经济结构产生的文化模式来决定。

以上由时代、地域和民族来分析艺术风格的方法，由于它们的叠合关系，并不是绝对的。例如，中国境

内各民族建筑风格的差异可能存在于不同地域的不同民族之间，如西藏地区、新疆地区和傣族聚居的滇西南地区，这些地区建筑的民族风格和就全国来说的地域风格实际上就是一回事。一种民族风格也可能存在于同一地域的不同民族之间，如同在新疆的维吾尔族和回族伊斯兰建筑。如果这些地域足够广大，在同一民族中，又会产生次一个层级的地域风格，如新疆维吾尔族建筑就有东疆、南疆和北疆的差别。

1869年，法国美学家丹纳在他的《艺术哲学》中完成了他的严密而完整的艺术社会学理论，提出了时代、环境、种族三大文化要素的概念，与我们的时代、地域、民族的提法虽有一定的对应关系，但并不相同。其区别主要在于丹纳未能把社会经济结构和由此引出的文化特质这一前提纳入视野。

建筑的风格，按实际情况还有更多的划分方法，如依宗教或社会阶层，这仍是文化圈区划的不同尺度。还可按功能或结构作出划分。总之，中国建筑的艺术风格十分丰富，有待我们去深入分析。中原建筑与西藏建筑的差异就不见得比英国建筑与东欧建筑的差异为小，同样，华北园林与江南园林的差异也未见得不如法国花园与意大利花园的差异显著。诚然，中国建筑在某些方面各类型的相通性较大，时代的延续性和单体的重复性也较高，这必然有其文化上的深刻根据，是以个体建筑的个性牺牲来换取整体的和谐，也是一种价值的取向。

六、比较建筑学。在学术领域内运用比较的方法是一种有效的手段。马克思、恩格斯在评述比较解剖学、比较植物学、比较语言学时曾说："这些科学正是由于比较和确定了被比较对象之间的差别而获得了巨大的成就。"但是，应该区分简单的几乎是本能的那种"比较"（严格说来只能算是类比）与马克思所称道的科学的比较。它们的最大不同是前者只停留在事物的表面，只注意现象的"是什么"，并缺乏系统；后者更及于社会历史和文化心态的深度、实质和"为什么"，以及整体性和系统性。作为研究方法的科学的比较，只是在近代才逐步形成的。

由于当代史学潮流由描述式向阐释式的转化，科学的比较研究已日益为学界所重视。关注于从文化整体视野进行研究的新史学，必然地要把研究者"逼"到比较研究中去。因为，从孤立事件的个别描述中是不可能得出整体的结论的，巴勒克拉夫甚至这样断言："如果我们把比较史学说成是历史研究未来最有前途的趋势之一，恐怕没有什么过错"[14]。

比较可以是多角度多方面多层次的，例如，在前述依不同尺度划分的各风格之间，就可以进行比较。目前更需要重视的是以世界的眼光对中国建筑体系与其他体系进行比较、中国建筑与近邻国家的比较等。

比较研究有可能引发出非常有意思的问题。例如，如果我们只是孤立地描述江南私家园林和华北皇家园林，至多只能得出一些关于它们的艺术形式的概念，若纳入比较的眼光，就可能从它们的类同中引发出中国古典园林的总的美学思想，又从它们的差异中引发出这两大园林流派不同的社会美学基础。在把它们与西方园林进行比较时，从令人惊异的巨大差异中将促发我们对中西体系根本性的文化观念的探究。从中国对宫殿的重视和西方对教堂的热情，也会激发我们从不同的文化结构中寻求答案。

比较研究还可能触发新思路的产生。例如，从对于在垂直体量中强调横向分割的中国式塔和一味强调尖瘦高直的西方塔式建筑的比较中，从中国恢宏阔大的大陆风格和日本倾向于玲珑精巧的岛国风格的比较中，都可能触发出许多甚至从未考虑过的文化问题。

关于建筑史学的发展，我们提出了以上六个问题。它们也是本书研究的核心课题。但我们并不希望读者对这本书的期望过高，因为提出问题并不表明问题已经解决，甚至在我们试图探讨这些问题的时候还会出现新的错误，所以，充其量也只能说，我们不过是开始注意这些问题而已。何况，真像本文题头所引赛维所说的那种最"完满"的建筑史，恐怕是除了"历史"本身以外谁也"写"不出来的。但解决问题的第一步正是提出问题，"历史学家工作的好坏同提出问题的质量高低有直接关系"[14]。如果说本书还有些什么意义，那就是在继承前人已有丰硕成果的基础上的一种试探性发展，为后来者提出了一个更高的目标。

第三节　建筑艺术的特性

我们既然为自己确立了一个新的目标，就有了对研究对象——建筑艺术进一步认识或定义的必要。我们认为，如果在阅读本书以前能够对此有一定把握，将有利于我们的交流。

正如本文开篇所强调的，人类的超越意识，是一切艺术得以发生和发展的前提。这种在一定程度上与物质性结合的，同时又超越物质性的对美的不懈追求，在建筑中的存在，即人自身精神状态的物化，就是最广义的“建筑艺术”。“建筑艺术”是一个外来词，它的概念的明确提出，或许与十八世纪西方美学有些关系，但“建筑艺术”这个事物的出现，却绝对远远早于十八世纪，甚至也远远早于中天之台，通天大塔传说出现的时代。恩格斯说过，“作为艺术的建筑术的萌芽”，至迟从新石器时代晚期以前就已经出现了。根据中国考古学，现在已知的具有明显的艺术美加工的最早建筑，是新石器时代中期距今五六千年前原始村落中的公共建筑“大房子”。战国时人说的“高台榭，美宫室”，汉初萧何营造未央宫“非壮丽无以重威”的建筑思想，证明至迟到战国秦汉时代，人们已有了关于“建筑艺术”的理性自觉。

这说明建筑确实具有属于如快感、意味、情感等精神领域的属性，这是所有艺术的共性，或谓一般性。建筑也还具有不同于其他门类艺术的个性，或谓特殊性。

作为一种现实的存在，建筑具有精神性的一面，同时更具有物质性的一面，而且绝大多数建筑还是以其物质性为第一要义的。建筑毕竟要依靠实际的物质材料和物质手段才能实现，所受到的物质的制约比起其他艺术门类更为显著。所以，像中天之台和通天大塔那样的意念，由于与物质性的完全脱节，终于也只能是幻想。除此以外，更重要的是绝大多数建筑都有实际的物质性的使用目的，要满足一定的物质功能要求，建筑与其它门类艺术的最本质的差别就在于此。因此，一般即以建筑的“双重性”来表述。但具体来说，在不同的建筑物中，其精神属性与物质属性的“比例”关系并不相同。随着这些不同，建筑艺术就呈现出层级性。一般可以分为三个层级。

第一个层级最低，但几乎在所有建筑上都有体现，艺术性与物质功能紧密结合在一起，体现为创造出一种心理上的舒适感与安全感。生理上的舒适与安全是物质性的，心理上的舒适感和安全感则是精神性的。一般来说，实际的舒适与安全，也就会产生相应的舒适感与安全感，但有时却不然，此时，对建筑就需要进行一些处理，使人“感到”更加舒适更加安全，以利于生活和劳动质素的优化。这些处理，就体现为最初级的建筑艺术。

第二个层级在精神的品位上有所提高，体现为两点。其一是对一般形式美的追求，简言之就是“美观”，即运用所谓形式美的构图法则，对建筑作更多符合其具体使用功能及材料和结构本性的形式美加工。其二是对于与此建筑物的物质性实用目的相匹配的、一般的情绪氛围的追求。

以上两个层级的美，使建筑达到了形式与其物质的目的性和规律性的和谐，具体说就体现为建筑的功能美、材料美、结构美和施工工艺的美，重在通过形式美的创造，引起人的美的愉悦，可纳入广义的建筑艺术。

建筑艺术的最高一个层级则是在以上两个层级所主要要求的“美观”和一般的情绪氛围的基础上，更创造出某种超脱于物质性的目的性和规律性而与其精神性的目的性和规律性相统一的富于意味的形式，以渲染出某种相当强度的情感、情趣，富于表情和感染力，具有亲切或雄伟、优雅或壮美、宁静或动荡、轻灵或沉重，必要时甚至神秘与恐怖等情绪环境，最后喻示出与某种思想观念如自然观、伦理观、宗教观和审美趣味等相关的倾向性，以陶冶和震撼人的心灵。它的精神文化的意义更强也更深刻。如果说前两个层级是重在“悦目”的美观之美和浅层愉悦，最后这个层级则重在“赏心”的意境之美，重在心的震动的更丰富更深刻的那些真愫。这样的美与“美观”的美有关，但也可能颇有不同，甚至为了这个“赏心”，有时还可能是

"不美观"的。它们是超愉悦的，甚至还可能是"不愉悦"的。

达到这一层级的建筑艺术，实际上已进入了狭义的、纯粹的或谓"真正的"艺术的领域，显然早已超越了"美观"的定义域。

我们在此也只是说这一类的"建筑艺术"已进入了纯艺术领域，并没有说这些"建筑"在整体的意义上就已经和音乐、绘画、雕塑……等一样，也成为纯艺术作品了。虽然"建筑艺术"作用于纯精神的领域，产生纯精神的作用，但无论如何，"建筑"（不是"建筑艺术"）这个事物的整体，仍始终具有物质的和精神的双重性。在高层级建筑中，甚至具有更复杂更高级的物质功能、物质条件和物质手段等课题。只有极少数建筑如金字塔、纪念碑、天坛、凯旋门、牌楼等才几乎不再具有物质实用功能，它们的物质条件与物质手段等课题也比较单纯，大约正与其他艺术所面临的同类课题相当。只有它们，才整个儿地成了纯艺术。其实，把它们径直称为雕塑也未尝不可，这些"建筑"不过是雕塑所采用的某种题材（和体裁）而已。

所以，除了可作为雕塑视之的上述特殊"建筑"以外，即使是其"艺术性"已进入到纯艺术领域的建筑物，也还得在取得形式与精神的目的性、规律性高度和谐的同时，取得与物质的目的性、规律性的高度和谐。

本书中关于"建筑艺术"的用语，一般来说是广义的。我们的研究对象涵括了所有层级的建筑。

虽然如此，我们还是认为至少有两点应该提及：第一点是为了精神性的美情、美思、美意的高扬，建筑通常是不可能完全避免"违反"某些物质性的"合理"规定的，有时甚至非违反不可。这种违反即使在中低层级的建筑中也会经常出现。所以，物质性不是在任何情况下，即在任何矛盾的解决过程中或对于任何具体建筑而言，都永远居于绝对的统治地位，艺术性并不注定永远是从属的。建筑创作的工作就在于妥善地协调这些矛盾，把各方面的损伤减至最少。第二个重要之点是必须强调建筑艺术在全部艺术系列中的特殊的崇高地位。杰出的建筑艺术作品巨大的文化价值，往往是许多其他即使是杰出的纯艺术作品也不可企及的。它们作为文化的最典型最鲜明的代表，享有任何其他艺术无法取代的地位。

第四节　建筑的艺术语言

对某一门艺术的艺术语言的认识，是欣赏和分析此门艺术的必要前提。

艺术语言与艺术分类有关。音乐属于音响艺术、时间艺术、表现性艺术或曰抽象艺术。写实性绘画属于造型艺术、二度空间艺术、再现性艺术或曰具象艺术。由此可以得知它们艺术语言的大致特点。建筑类似音乐，是一种表现性艺术或抽象艺术；但又类似美术，是一种造型艺术；同时又接近实用艺术或工艺美术，是一种与物质因素紧密结合的艺术。建筑又是一种空间艺术，但人们欣赏建筑空间时不是静态的、而是一个走出走进的动态过程。运动离不开时间，所以建筑又有时间艺术的性质，可以称之为空间—时间艺术。照建筑学家的比喻性说法则称为"四度空间"艺术。此外，建筑还具有环境艺术的特性，它是环境艺术的主体。

所以，我们只能得出这样的结论："建筑艺术就是建筑艺术"，它是一门独立的艺术，不包含在任何其它艺术门类之内。虽然它往往被纳入于广义的"美术"，但至少应提醒读者，要用不同于绘画和雕塑的鉴赏观念来看待它。

作为造型艺术，建筑有着"面"和"体"（体形和体量）的形式处理的艺术语言；作为空间艺术，它拥有空间（或在室内，或在许多建筑单体围合成的室外）构图的艺术语言；作为时间艺术，又拥有群体组合（多座建筑的组合或一座建筑内部各部分的组合）的艺术语言；建筑还可以结合其他艺术形式如壁画、雕塑、陈设、山水、植物配置以至文学（匾额、楹联），共同组成为环境艺术，所以又拥有环境艺术的语言。总之，建筑拥有丰富的艺术语言。

面　建筑物是由各个面围合而成的，以一座最简单的房屋为例，在室外是外墙面和屋面，室内则是内墙

面、天花面和地面。所有这些面尤其是墙面一般都有所分划。墙面用实墙、柱子、线脚、凹廊和门、窗来划分，形成许多不同形状、比例的凹凸块。各块采用不同的材料，呈现不同的质感、不同的色彩，凹凸起伏则形成阴影。这种划分首先有使用上的要求，而在造型意义上，则主要按照形式美的法则来处理，如主从、比例、尺度、对称、均衡、对比、对位、节奏、韵律、虚实、明暗、质感、色彩和光影等构图规律，综合运用，造成多样统一的完整构图，显示图案般的美和有机的组织性，形成某种风格（图 5)。

体形 对建筑的“面”的欣赏有些类似于对绘画构图的欣赏，而对“体形”的欣赏则类似于欣赏雕塑。稍微复杂些的建筑都不是一个简单的立方体，而是由许多体形组接起来的，例如一座庑殿顶（四坡顶）殿堂，就是由一个横放着的四棱柱体和一个两端被斜削而横放着的三棱柱体组合而成；一座方塔，是由许多立方体和四棱台相间重叠而成。

体形的组合原则符合形式美的规律，构成为体形美。体形美在建筑艺术中的作用并不亚于面的处理甚至可能更重要。它决定着建筑物的整体轮廓，表现力很强，是人感受建筑的第一印象。有些建筑几乎完全依靠体形来显示性格。古埃及金字塔，没有面的分划，只是一个非常稳定的正四棱锥体，却给人以深刻印象。中国密檐式塔的轮廓线微微膨出，圆和饱满，柔韧有力，大大软化了竖高体形一味升腾的动势，且富于韵律(图 6)。

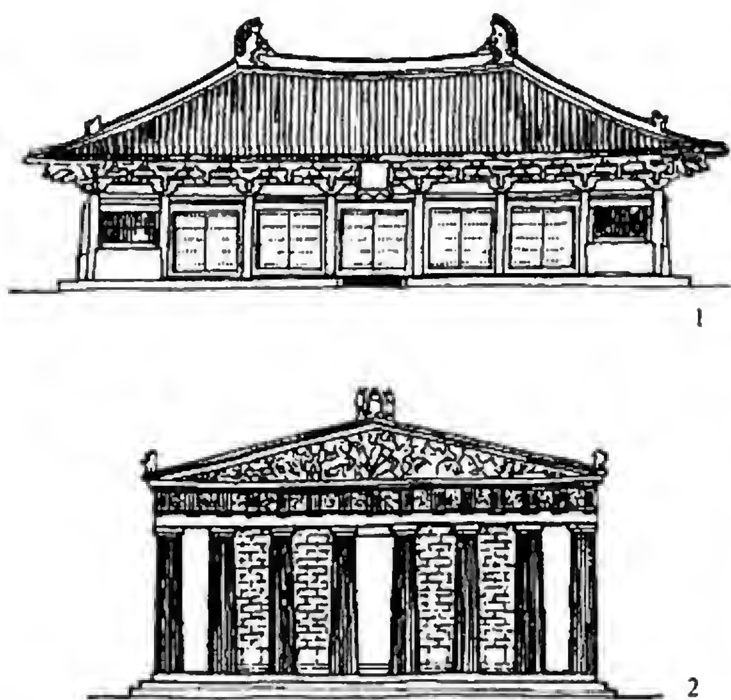


图 5　建筑立面构图

1　中国山西五台佛光寺大殿　2　中国河南登封法王寺塔

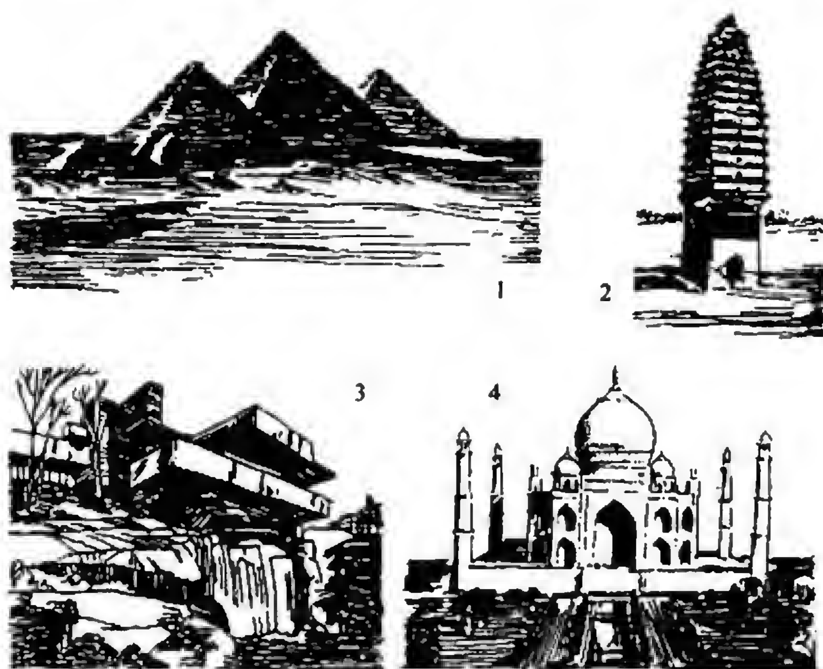


图 6　建筑体形

1　埃及吉萨金字塔群　2　中国河南登封法王寺塔

3　美国芝加哥流水别墅　4　印度阿格拉泰姬·玛哈尔陵

体量 相对于所有人类产品包括各种艺术产品而言，无可比拟的巨大体量是建筑的一个显著特点，很难想象如果没有适当的体量，建筑还会有什么表现力。金字塔高达数十至一百多米，巨大的物质堆造成了一种咄咄逼人的气势。“精神在物质的重量下感到压抑，而压抑正是崇拜的起始点”（马克思谈建筑语)。如果没有这么巨大的体量，它们将被掩没在沙漠旷野之中，只是一堆堆不引人注意的小石丘而已。欧洲的石头教堂也都十分巨大，远远超出了物质功能的实际需要，显示了人对上帝的无限崇拜，是人类创造的伟大奇迹。但体量之大并不具有绝对的意义，不同性格的建筑应当有不同规模的体量，体量的适宜才是最重要的。中国古代建筑的体量相对来说都不太大。中国建筑强调向水平方向伸展，与人的尺度对比不太悬殊的建筑体量使人很容易衡量和理解，显示出中国哲学的理性精神与人文主义。至于园林和住宅，更是着意于追求小体量造成的优雅、亲切和平易（图 7)。

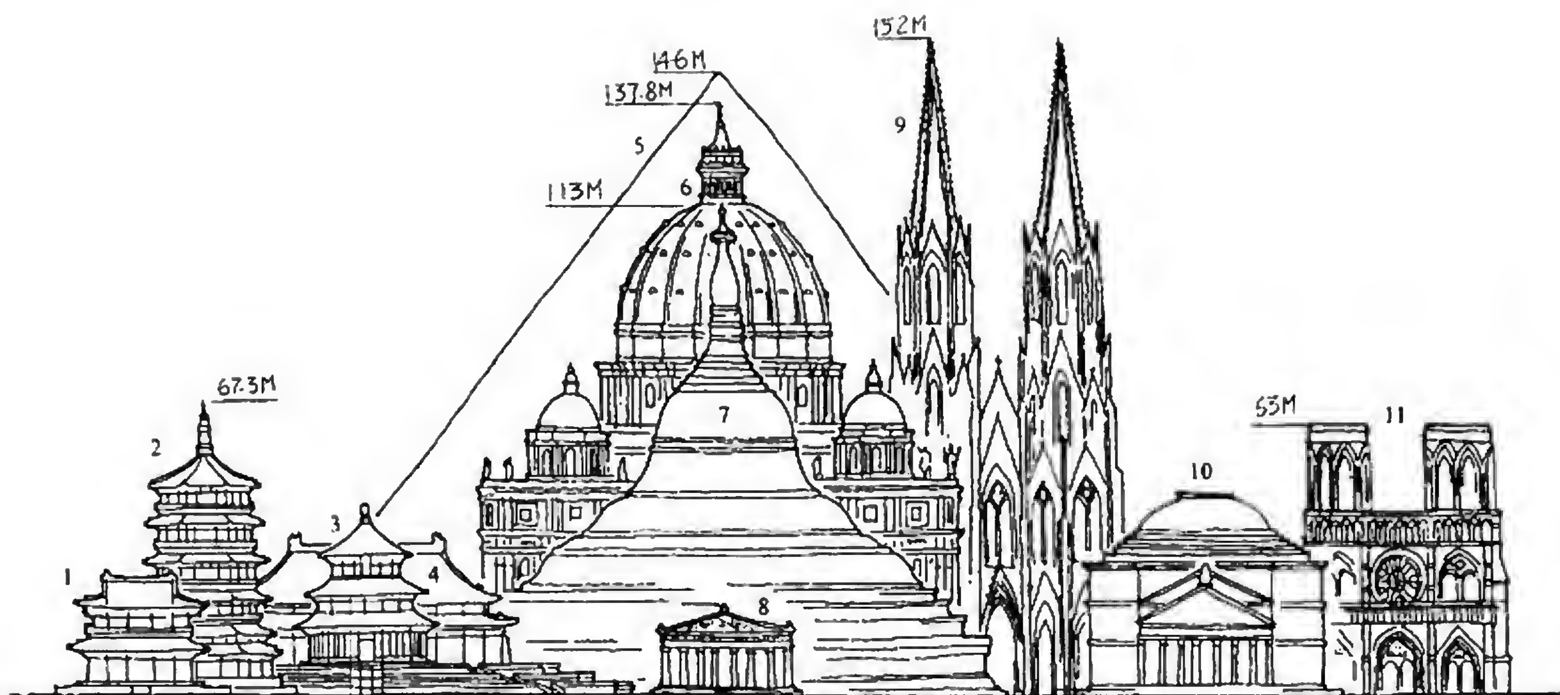


图 7　建筑体量

1　天津独乐寺观音阁　2　山西应县释迦塔　3　北京天坛祈年殿　4　北京紫禁城太和殿　5　埃及库夫金字塔

6　罗马圣彼得教堂　7　仰光大金塔　8　希腊帕提隆神庙　9　德国科隆大教堂　10　罗马万神庙　11　巴黎圣母院

群体　建筑常常不是单幢而是组合成群的（即使是建筑单体，也是由各个房间组成）。中国古代建筑群体组合常采取院落方式，扩而大之，村镇和城市是更大范围的群体组合。单幢建筑就像是一首诗、一篇散文，可以集中而明确地表达一个主题，它的单纯和凝炼更具纪念性，所以多用在纪念性建设，如纪念碑、纪念堂、塔和凯旋门以及祈年殿之中。但如果要表达更复杂更精微的思想，像长篇小说那样的鸿篇巨制的群体组合就是必要的了。

建筑的群体组合使它具有了远远超过其他造型艺术的结构的复杂性，这本身在艺术上就很有意义。如果这个复杂性不是多余的和杂乱的，而是通过群体的内容与形式的和谐，通过各种造形美的手段有机地组织起来的，它就会具有一种结构简单的艺术品所不大可能具有的深刻性，使人们只凭着对这个复杂结构本身的"领悟"，就可以获得深刻的心理效应。例如，整个一座北京城就是高度有机组合的群体，表现了封建社会一整套社会和自然观念：皇宫位居轴线中段，前面有长段铺垫，而后是有气势的收束，太庙、社稷坛分列宫前左右，显示族权和神权对皇权的拱卫；城外四面分设天、地、日、月四坛，与高大的城墙城楼一起，成为皇宫的呼应；大片矮小的民居则是陪衬。全体一气呵成，强烈显示了中国古代以皇权为中心的向心意识。这样的艺术效果，只有依托群体的复杂组织才能实现。中国坛庙、庙宇、陵墓和园林也都十分重视群体组合。比起西方来，群体组合在中国有更多的采用，也取得了更高成就（图 8）。

空间　我们在日常生活中看到的"建筑"都是建筑的实体部分，但真正被使用的部分却只是由这些实体围合和分割的空间。现在一般都引用老子的话来说明古人对空间的自觉，他说："埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为实，当其无，有室之用。故有之以为制，无之以为用。"意思是，揉合粘土做成陶器，真正有用的只是它空虚的部分；建造房屋，开门开窗，有用的也只是空间。所以实体只用来围合，空间才是被使用的（《道德经》）。空间不但是供使用的，而且也有很大的艺术表现力，这也是建筑艺术不同于绘画、雕塑的重大区别和优势之一。甚至有人强调说，空间就是建筑的一切，虽不免有些绝对化，但道出了建筑艺术有别于其他门类艺术的一个本质属性。

空间的形状、大小、方向，开敞或封闭、明亮或黑暗，都可以对情绪产生直接的作用。例如，一个宽阔高大而明亮的大厅，会使人觉得开朗舒畅；一个虽广阔但低压而且昏暗的大厅，会使人感到压抑沉闷甚至恐

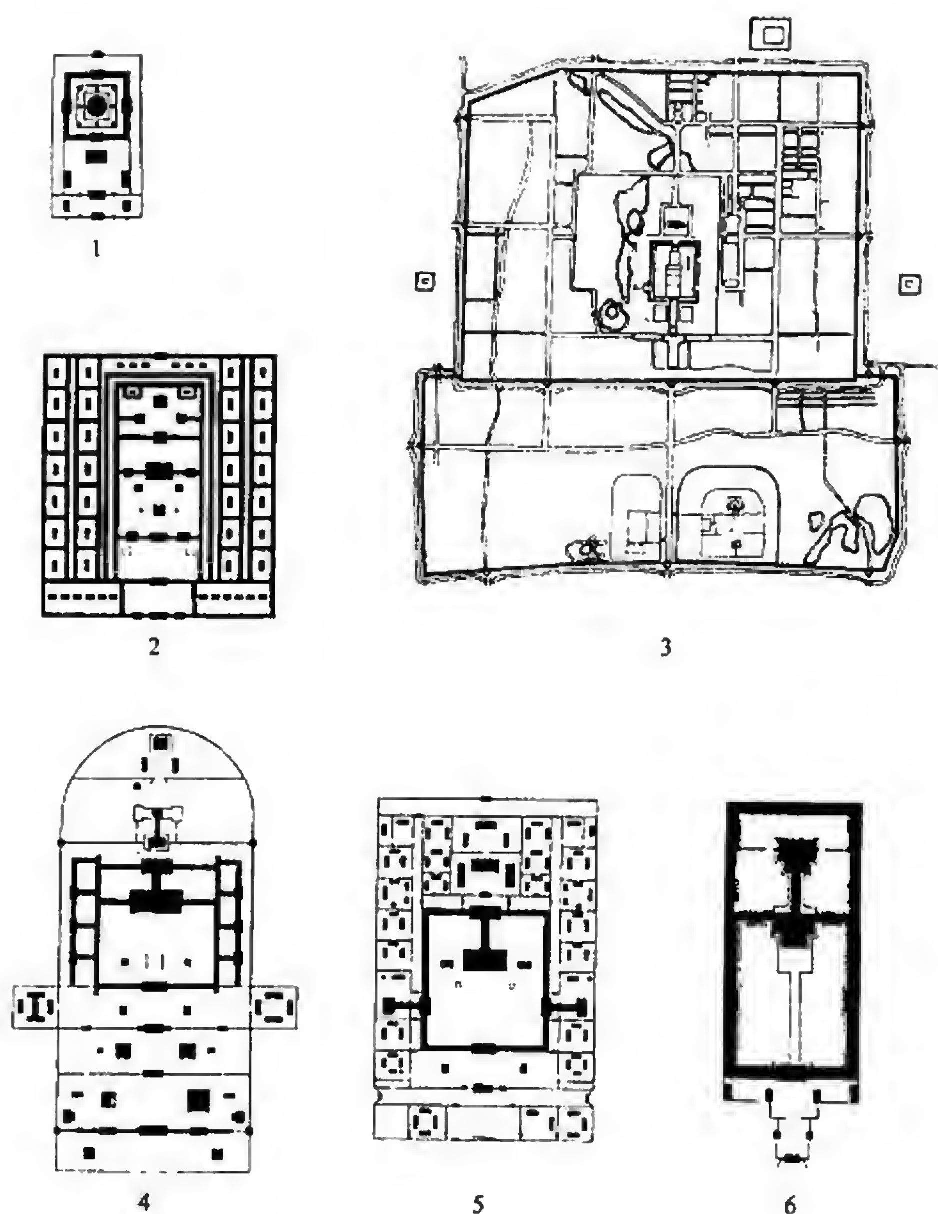


图 8　建筑群体组合

1　河北承德普乐寺　2　唐　道宣《戒坛图经》绘唐代大寺

3　明清北京城　4　山西汾阴金代后土祠庙貌图碑绘后土祠

5　太原崇善寺明代寺貌图绘崇善寺　6　北京东岳庙

怖；一个狭长而其高无比的哥特式教堂中殿，将使人联想到上帝的崇高，人性的渺小；一个狭长而并不高的长廊会使人产生期待感，起到引导的作用；一般住宅的室内空间都不太大，令人感到温馨、亲切。室外空间也是这样，开阔的、宏大的广场总令人振奋；四围高墙封闭而不大的广场使人压抑；……。如此等等，都证明了空间的艺术感染力。如果把室外和室内的许多不同性格的空间按照一定的艺术构思串连起来，互相交融和渗透，再加上建筑实体的不同处理，人们行进在其中，就会产生一系列的心理情绪变化。建筑艺术家就好象是一场戏剧的导演，由他来安排这个系列的开头、引导、高潮、延续、收束和尾声，观众则通过感情记忆和感情沉积，完成建筑艺术体验的全过程（图 9）。

环境　从空间的观念再推进一步，就可以发现建筑的环境艺术特质。“环境”一词中国早已有之，但和现在指称某一范围内的自然和社会境况的概念有所不同。环境艺术作品古代也早已存在，但“环境艺术”一词及其系统观念却是现代才出现的。

环境艺术是一个融时间、空间、自然、社会和各相关艺术门类于一体的综合性艺术。一般来说建筑就是环境艺术的主角，但建筑不能只是完善自己，还要从系统的概念出发，充分发挥自然环境（自然物的形、体、光、色、声、臭）、人文环境（历史、乡土、民俗）以及环境雕塑、环境绘画、工艺美术、书法和文学的作用，统率并协调各种因素。

综合以上一切，我们会看到，要对建筑艺术进行鉴赏，一定先要建立一个有别于其他艺术的观念，即不同于“诗情”和“画意”的“建筑意”的目光。建筑艺术观念的建立和建筑艺术感受能力的普及与提高，是建筑艺术得以发展的群众基础和必要前提。

现在，就让我们循着时代的脉络，去追踪中国建筑艺术发展的历史足迹。

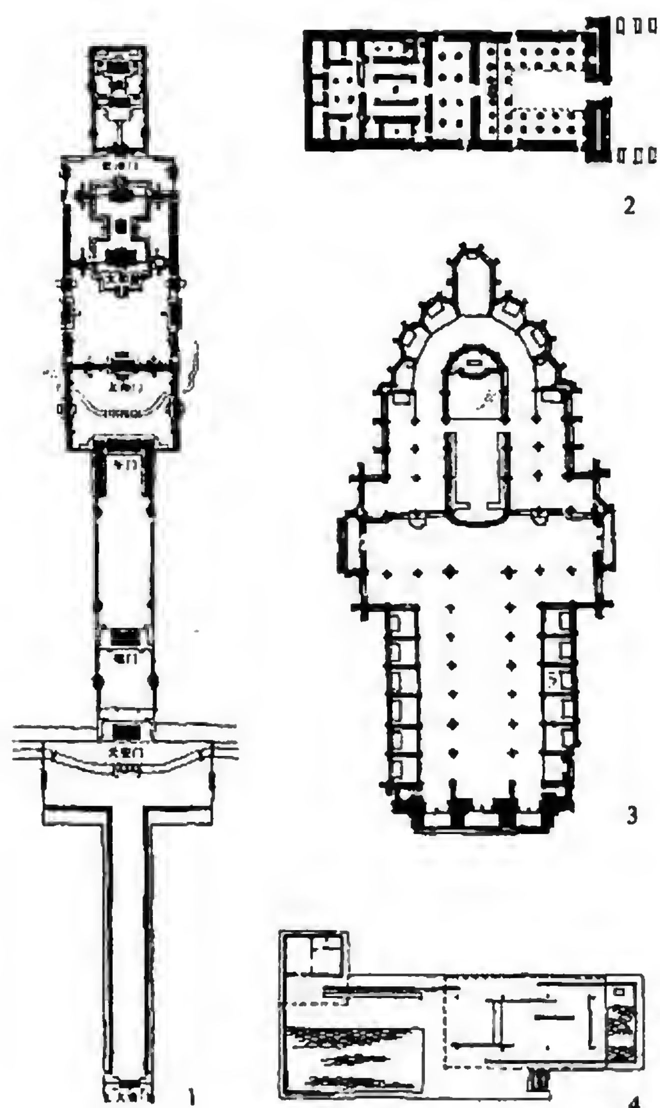


图 9　建筑的外部与内部空间

1　北京紫禁城主轴线　2　埃及卡纳克月神庙　3　法国亚眠教堂　4　西班牙巴塞罗那世界博览会德国馆

1　布鲁诺·赛维（Bruno Zevi）《建筑空间论——如何品评建筑》，张似赞译，中国建筑工业出版社 1985 年。

2　本文是在萧默《"白马非马"及其他——"建筑艺术"的概念及其属性》（《华中建筑》1993 年）、《当代史学潮流与中国建筑史学》（《新建筑》1989 年第 3 期）、《建筑艺术在中国美术史中的地位》（《美术》1987 年第 5 期）、《世界建筑·绪论》（湖南出版社 1991 年）、《中国建筑史·引言》（台北文津出版社，1994 年）、《建筑的艺术语言》（《美术史论》1988 年第 3 期）等论文基础上综合重写而成。

3　伊东忠太《中国建筑史》，中译本商务印书馆 1937 年出版。

4　徐苏斌《中日建筑史学研究之关系》，《第二届中国建筑传统与理论学术研讨会论文集》，1992 年。

5　其论文及《中国建筑史》均收入《梁思成文集》，中国建筑工业出版社 1982 年。

6　其论文均收入《刘敦桢文集》，中国建筑工业出版社 1982 年。

7　杰弗里·巴勒克拉夫《当代史学主要趋势》，杨豫译，上海译文出版社 1987 年。

8　科林伍德《历史观念》。

9　布罗代尔《历史与社会科学》。

10　皮亚杰《结构主义》，商务印书馆。

11　布罗代尔《地中海》。

12　转引自杰弗里·巴勒克拉夫《当代史学主要趋势》，杨豫译，上海译文出版社 1987 年。

13　贝克《人人都是他自己的历史学家》。

14　杰弗里·巴勒克拉夫《当代史学主要趋势》，杨豫译，上海译文出版社 1987 年。

第一编

萌芽与成长

第一章

史前建筑

根据考古学的材料，人类学家一般认为，从类人猿转化而来的最原始的人类，大约诞生在离今天二、三百万年以前的遥远时代。从那时开始以迄于今，人类绝大部分时间都是在原始状态中度过的。人脱离开原始状态，进入到有文字出现的文明时代不过三、四千年而已。要形象地体会到这一点，不妨做这样一个比喻：如果把宇宙的一百五十亿年压缩为一年，那么，地球大概出现在这一“年”的九月初（大多数地质学家相信地球已有四十六亿年以上的历史），人类则出现在这一“年”的十二月三十一日半夜十点半，而人脱离开原始状态的历史只不过是这一“年”的最后不到十秒钟而已。也就是说，自打最初的人类出现开始，人，在将近百分之九十九点九的时间里都是在原始阶段生活与奋斗。

我们现在研究的史前建筑，即针对原始时代人类的建筑活动。原始时代又称石器时代，这是因为当时人类使用的生产工具（包括武器）主要是石器，也有少量骨器。也许在使用石器的同时还曾使用过木器，但木质易朽，经过这么漫长的年代，现在已经很难再有直接的证据了，只能根据现在仍处于原始阶段的极少数部落人群的生活状态而约略推知。在原始时代，除了在进入文明时代前夜那段相对极短的时期产生了最原始的铜器外，绝对没有使用过象铜、铁这样坚韧的金属工具。由此我们可以得知原始人生产力的极端低下和生活的极端困苦。

再细分一下，整个石器时代又可分旧石器时代和新石器时代，前者占绝大部分时间，后者只不过在距今约一万年前才出现。旧石器时代大约与摩尔根[1]所说的“蒙昧时代”相当，经济方式属渔猎和采集等攫取经济，石器相当粗糙简陋。新石器时代大约相当于摩尔根所说的“野蛮时代”，原始农业、畜牧业等生产经济代替了攫取经济，对石器普遍进行了磨制，加工水平提高，类型也更丰富了，同时出现了主要用作贮藏器的陶器。大约三四千年以前，青铜器取代了石器，生产力大大提高，人类才进入了摩尔根所说的“文明社会”，历史的发展速度也大大加快了。

相对于人类进入文明社会以后建筑的加速发展而言，史前建筑包括其前建筑活动，几乎是微不足道的。它们既谈不上什么雄伟或秀丽，也够不上什么精细和严整，大多只是一些聊可遮风避雨的暗黑矮小的栖身之所。但是，建筑在文明社会的加速发展，却正是在史前建筑的基础上生发出来的。这个生发要以在此以前长

以万年计的技术手段积累为基础，也要以建筑造型手法的积累，以及人类祖先对建筑和建筑艺术的逐渐自觉为基础。

在这一章里，我们将描述史前建筑发展的大致历程，先从前建筑活动开始，然后着重论述新石器时代建筑的两大系列即穴居和干阑，最后还要谈到原始社会晚期出现的祭坛和巨石建筑，以及人对环境的选择。

第一节　前建筑活动——创造力的闪烁

在整个漫长的旧石器时代，包括新石器时代早期，是人类先祖把自己从自然中分离出来的时代，是人在与自然的搏斗的同时也改造自己、最终使自己脱离动物的时代。这个历程既艰苦又漫长，它正是通过先祖们创造力的点点闪现而终于完成的。创造力是人与动物的根本区别，在人类文化黎明前的朦胧黑暗中，它仿佛是天外的群星，闪烁着熠熠微光，催促着光明的到来。

一　自然掩蔽所

人类最初的栖止之所，有的是自然存在的大树、崖下凹入的地方和岩洞，有的是人工构筑的“巢”、风篱、原始窝棚和原始窑洞。前者当然不能称之为“建筑”，后者也不过是对于前者的无意味的模仿或改善。它们合在一起，充其量也只能算是人类的前建筑活动（图 1－1～3)。

树居

栖身在大树上是最原始的居住方式之一。类人猿本来就是常年生活在大树上的，为了获取食物和获得全新的发展契机，其中一部分下到地面。它们也真的得到了发展：学会了直立行走，大脑、声带和咽喉得到锻炼，前肢获得解放并进化为手，使它们可以最终转化为人类。而那些仍然保留原先大树生活方式的就只能归于绝灭，或适应于大树生活的器官进一步特化而演化为现代猿类。但这并不排斥那些已下到地面并正在向人类进化的类人猿，甚至已完成了这个过程的最初的人类，在遇到危险时或为了夜间栖息，仍会回到大树上去。也许这对于他们来说是必要的。恩格斯认为，在人类蒙昧时代的低级阶段即旧石器时代初期，人类至少是部分地住在热带或亚热带丛林中的大树上的，“只有这样才可说明为什么他们在大猛兽中间还能生存”[2]。这种依靠大树的住居方式，就是我们所说的树居。大概已懂得用火的元谋人是中国境内发现的最早猿人，距今已有约一百七十万年，我们虽不能确知它们的居住情况，但可以估计就是采取树居方式。现代澳洲土人，仍然能够非常灵巧地迅速爬上光滑的树干。

崖下居

厕身崖下凹入的地方也是最早的居住方式之一，古文称这样的地方为“厂”（音汉)。《说文》云：“厂，山石之崖岩，人可居，象形。”在欧洲，曾在这样的障壁下发现过莫斯特人和奥瑞那人的住居痕迹，他们属于所谓“下部旧石器时代”之末和“上部旧石器时代”之初，距今约四万年。实际上，崖下居的出现应远比这个时代为早，相信与树居是同时的。

岩洞居

比起树居和崖下居，岩洞居应该说是最好的了，但出现较晚，应该和人类已学会用火有很大关系。北京周口店的岩洞是已知中国最早的猿人居住遗址，已经能够控制火和保存火种的北京猿人从五十万年前到二十万年前在这里断断续续地居住了三十万年之久。火对于岩洞居有很大意义，它帮助人类把岩洞从诸如洞熊、狮子和鬣狗等野兽的盘踞下夺取过来，也可以驱除岩洞的潮湿和阴暗。在中国南方和北方，现在发现的旧石

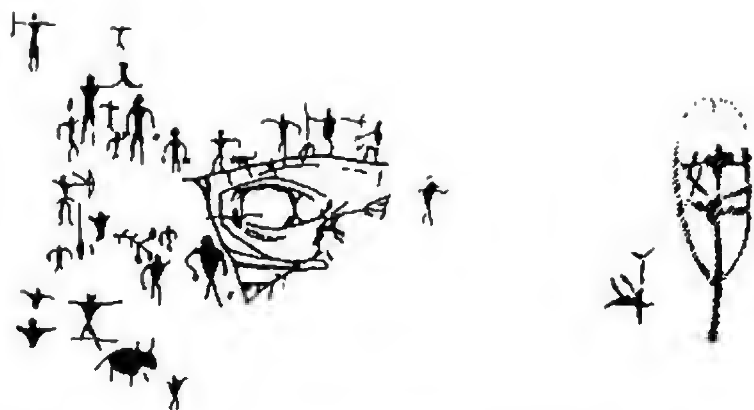


图 1-1　云南沧源岩画中的岩洞居（左）和树居（右）





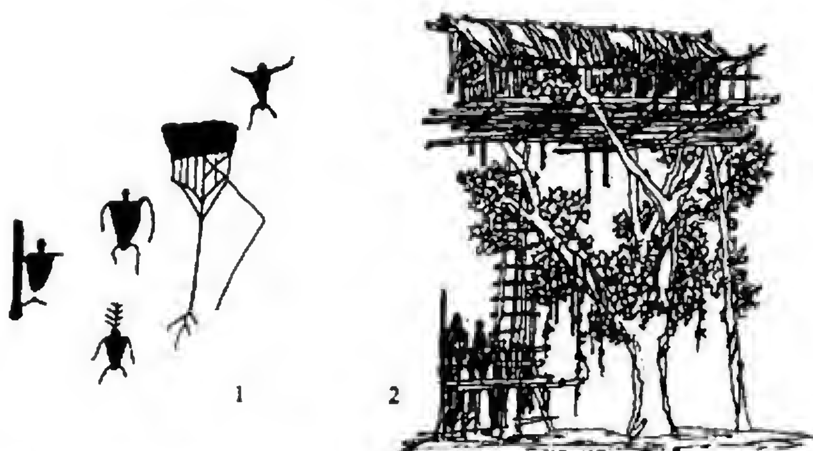


图 1-2　树上屋

1　沧源岩画　2　新几内亚现代原始树上屋

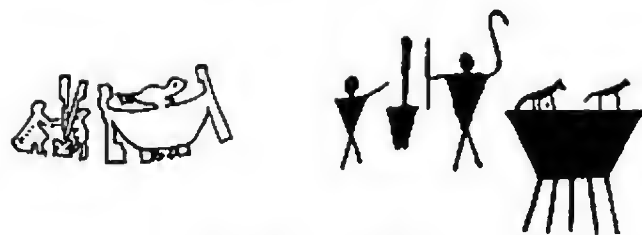


图 1-3　沧源岩画和云南铜鼓所示干阑屋顶上的鸟饰

器时代初期的人类文化遗址有二十余处，多数都是岩洞居。旧石器时代中期，广东马坝人、山西垣曲人、贵州桐梓人、湖北长阳人和北京周口店的新洞人，旧石器时代晚期的广西柳江人、来宾人、北京周口店龙骨山山顶洞人等，也都在岩洞里发现。龙骨山山顶洞长约 12 米，宽约 8 米，洞口向东，洞内高处是居住的地方，低凹处除居住外还埋葬过死者。在河南安阳小南海的一处岩洞中，虽然没有留下人类遗骨，却遗有人工打制的石片和石器，可以断定也是人类居址。已知的欧洲岩洞居遗址都远比周口店北京猿人的为晚，最早大约只见于莫斯特期，尼安德特人的遗骨通常都是在岩洞中发现的，到奥瑞安期以后就更多了。欧洲岩洞居址多发现于沿地中海一带和法国南部，其他地区也有分布。有迹象可以证明，比利时的一些岩洞初为鬣狗盘踞，后来是熊，最后才是人。

树居、崖下居和岩洞居之间并没有传承关系，都是原始人最初栖止之所，此外，在不得已的时候，最早的人类当然也免不了露宿之苦。

经常是不友好的大自然和艰苦的生活，使原始人时时充满恐惧和不安，人类的生物性本能促使他一定会寻找一些可以依傍的角落，把自己和可怕的大自然暂时地隔离开来，以躲避狂风暴雨、雷霆闪电、洪水和野兽的威胁。岩洞当然是当时可能的最好地方，大树和障壁也是聊可充任的保护神，它们是人与大自然之间的第一道屏障。我们的祖先就是这样在这些地方忧心忡忡地瑟缩，度过了成百万年。他们可能对这些自然掩蔽所进行过一些修整，例如填平岩洞里的某个凹坑，折去大树上一些碍手碍脚的枝杈。这些虽然远远谈不上是什么建筑活动，却是人类改造自然的初步尝试，是人区别于动物的创造力的萌动，广义而言，也是以后建筑得以产生的第一个契机。虽然这类“居所”是如此的不完善，毕竟能得到差强人意的安全和适意，由此又带来了类似愉悦的感受。可以想象，与自然的各种凶险搏斗了一整天而筋疲力尽的原始人回到这些掩蔽所时，精神得到暂时的舒展，集团的关怀给他们很大的慰藉，火的使用使他们温暖，这些可贵的生活乐趣必定会使

得他们对这些掩蔽所充满了依恋之情。这些就是美感得以萌动的温床。它是如此地使人难忘，以致于很久以后，人们还常常通过各种方式来纪念它[3]。

以上，人类都是利用自然存在之物作为自己的栖身之所。进一步，人类要开始自己动手来构筑居所。这样的最初居所有“巢”、风篱、窝棚和窑洞。

二　创造的愉悦

在大树上构筑居巢，在平地架设风篱和窝棚，在土崖一侧挖掘窑洞，是人类进一步改造自然，独立地为自己营造掩蔽所的重要步骤。这一过程始于何时已不可确知，但至迟在旧石器时代晚期已经出现则是可以肯定的。

巢居

居巢古又称“橧巢”，显然是树居的发展。韩非《五蠹》追述了它的情状：“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇。有圣人作，构木为巢以避群害”。《礼记·礼运》说“昔者先王未有宫室，冬则居营窟，夏则居橧巢”，汉代的郑玄释“橧巢”为“聚柴薪，居其上”，《尔雅·释兽》又说“橧”是“豕所寝”，解释为一种猪圈的垫草，可能都是以后的引申。其实其初义是指人的居所，是在大树上以树枝搭建。开始可能没有顶盖，象个鸟巢，只是后来才会想到搭造顶盖。鸟类通常都要营巢，有的有顶盖，有的没有。大多数鸟类都属于晚成雏，即雏鸟孵化以后还要经过一段时间才能羽翼丰满，为了护理幼鸟，营巢实有必要。岩燕的巢用唾液凝成，象一只半透明的杯子，粘附在岩侧。织布鸟是营巢的能手，用草叶编成球形，入口在底部，悬吊在树上。一般来说，人类最初的创造活动大多与自然的启示有关，由于原始人思维受到的限制，他们多半只能从已有的经验中获取模式，从陶器的产生过程就可以了解到这种模仿式的创作情况。可以设想，当初最先构筑橧巢的“圣人”们，很可能真是从鸟巢得到启发的。佤族的创世纪传说《司岗里》正好反映了这个情况。它说：神创造了人以后，先把人放到石洞里，后来人从石洞里出来，看见岩燕筑巢，人也学着做，这才有了房子。关于人是从石洞里出来的传说也流行于崩龙族和景颇族，而关于人是从鸟学会造房子的传说在傣族中也可以听到，只不过傣族把岩燕换成了织布鸟。还有一些文物和民俗现象也反映出人们对于此事的纪念。例如绍兴 306 号战国越墓出土的一座小铜屋，在方形平面四坡攒尖顶的屋尖上竖立着一根柱子，柱顶卧有一鸟，可能就是对于“从鸟学会”造房子的巢居生活的纪念[4]。云南石寨山 M12:1 贮贝器所刻的一座干阑式仓房，屋脊上也立有三只鸟。云南沧源岩画干阑屋脊两端各有一鸟。至今云南佤族人的干阑住房屋顶上还以木头削成的鸟为饰。这些，实际上都是人们对于远古先民的岩洞居、树居以及由树居发展而来的巢居的朦胧回忆。至今新几内亚和印度尼西亚一些原始部落还有每年定期爬上大树，在有顶盖的居巢里居住一段时间的风俗。

风篱和窝棚

风篱和窝棚则是对于厂和岩洞的模仿。风篱用树枝搭建，平面弧形或一字形，铺覆草叶或兽皮，只能一面挡风。风篱的延伸围合就是窝棚，在现代原始部落中还经常可以看到它们。不久以前中国东北鄂伦春人名为“仙人柱”的窝棚，中心立一柱，或以一树代替，用许多细长树杆以绳索绑在柱顶，架成圆锥形支架，盖覆树皮或兽皮，一面留门洞，尖顶上留出采光出烟口。现代原始人仍在使用的窝棚如北美平原印地安人的住所，与此十分相像，有的则用石块垒砌。非洲现代原始部落布须曼人在他们的临时宿营地也建造窝棚，棚顶是圆滚滚的。风篱与窝棚都是原始猎人在暂时离开自己相对固定的基地外出渔猎时临时搭建的。它们是从利用自然物作居所向真正的房屋发展链条上的过渡环节。风篱和窝棚最早出现在何时已不能确知。在非洲坦桑尼亚奥杜威峡谷发现过一处月牙形熔岩堆，是人类始祖在约一百七十万年至二百万年前堆成，当时这里可能是一片分散着沼泽和湖泊的平原。但熔岩堆是风篱的遗迹，还是狩猎的隐蔽所或武器堆？现在已不能肯定



图 1-4 非洲现代布须曼人的风篱

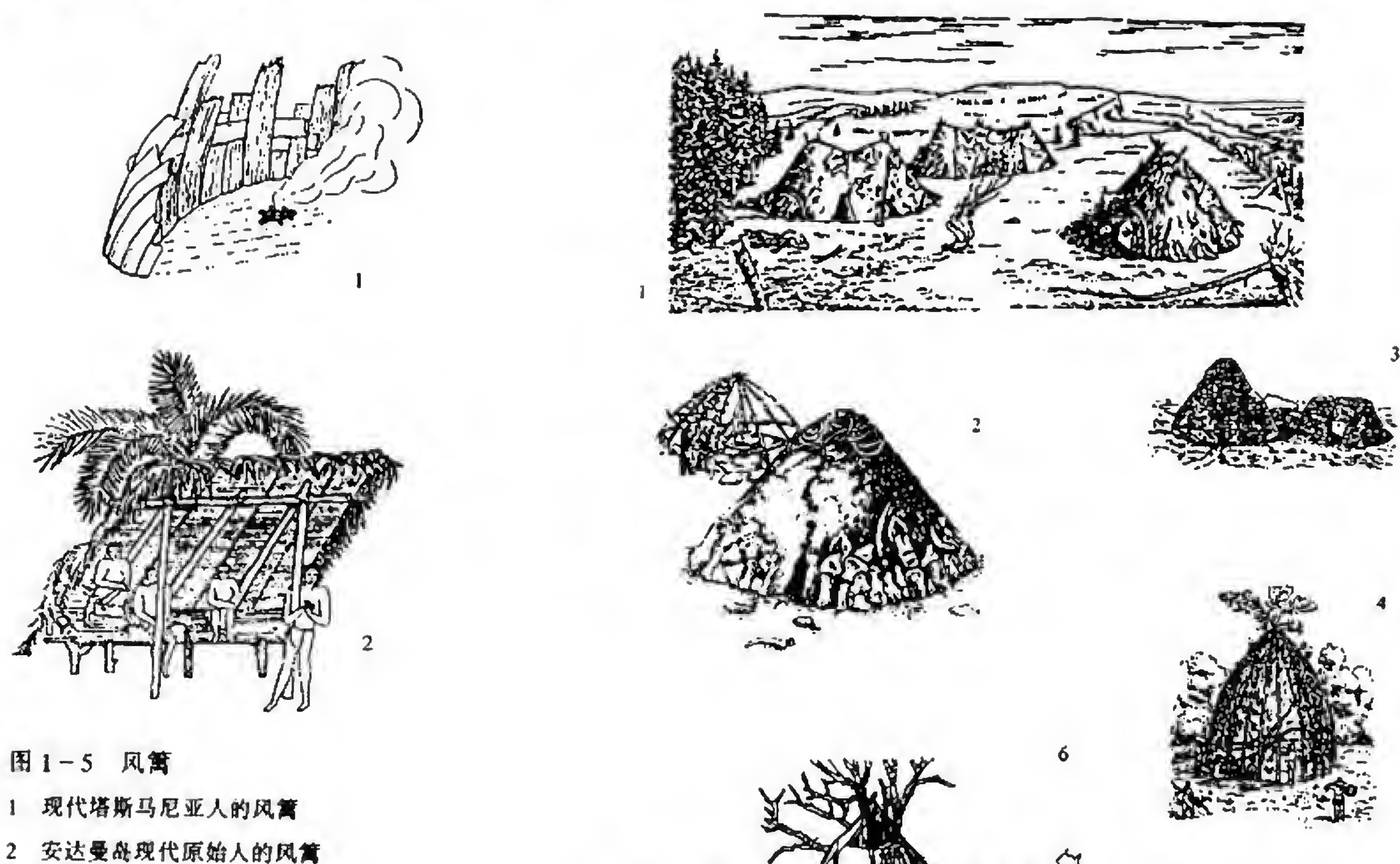


图 1-5 风篱

1 现代塔斯马尼亚人的风篱

2 安达曼岛现代原始人的风篱



图 1-6 窝棚

1 捷克活斯特腊伐城郊旧石器时代窝棚复原 2 乌克兰旧石器时代窝棚复原 3 苏格兰蜂巢形石屋 4 树枝棚 5 美洲平原印第安人窝棚 6 中国东北鄂伦春人"仙人柱"

(图 1－4、5)。比较确切的资料是法国西南海边发现的尼安德特人建造的窝棚，属旧石器时代中期，距今十五万年。旧石器时代晚期的遗址在俄罗斯、捷克和欧洲其他地方都发现过不少，多数平面是不规则的圆形或椭圆形，直径 4～6 米，用猛犸的长牙或骨作支架或柱，可能蒙覆兽皮。有的平面是由几个圆形接成的不规则条形。中国的情形或许也差不多，不过可能是用植物搭成的，所以很难得留下痕迹（图 1－6)。

窑洞

窑洞也是可信的最早出现的人工掩蔽所。营造窑洞简便易行，隔绝条件也好，居住舒适而安全。但窑洞必须以深厚的黄土地貌为前提，原始窑洞可能只存在于中国西北黄土高原一带。据现代窑洞的情况，窑洞可有三种形式，即崖窑、地窑和箍窑。崖窑是在黄土崖壁的一侧横穿为窑，显然是洞穴居的直接模仿；地窑是挖地成坑，再在坑壁即人工崖壁上横穿而成；箍窑严格说其实不能算是窑洞，是以土坯或砖模仿窑洞砌筑成的。原始窑洞必然十分简陋，只可能是崖窑，因为不易保存，现在所发现的都是晚至新石器时代的遗存。

原始人的创造虽然大半是模仿式的，但毕竟是自己的劳动成果，人们从中得到了鼓励和锻炼，于是，当新的要求产生的时候，人的新的创造力就会更加汹涌地迸发出来。

三　创造力的突进

大约距今一万年，在旧石器时代与新石器时代之交，原始社会经历了一场经济革命，称为新石器革命，在中国长江流域和黄河流域广大地区，原始农业的生产经济逐步取代了采集和渔猎的攫取经济。农业生产要求定居，人们产生了进一步改善自己住所的愿望，需要使之更坚固一些也更舒适一些。生产力的发展，使人们更有时间来从事这一费心劳力的工作。于是，比较固定的从而也更加能激起人们热情的、按当时的标准来衡量的“正式”的房屋就出现了。

不过定居与农业的关系不一定是绝对的，前此的采集和渔猎经济以及以后的游牧经济，也可能有相对的定居。北京猿人的岩洞就是一个定居点。现代非洲布须曼人仍是采集和狩猎部落，也有自己比较固定的村落。相反，最原始的火耕农业并不要求人们永远定居在一地。但采集和狩猎的定居点只具有基地的性质，而农业毕竟要求一定长的生产周期，随着耜耕逐步取代火耕，土地的使用年限延长了，长期定居也就越来越成为必要和可能。所以，从本质上说，新石器时代的原始农业和定居是联系在一起的，正式住房的出现正是农业生产催化的果实。此外，新石器时代还产生了陶器。可以想象，不断迁徙的生活，是不可能发明和使用这种容易破碎的器物的。

这时的房屋按构筑的方式可分为两种，即穴居（包括半穴居）和干阑。前者从地面窝棚发展而来，后者是巢居的演化。此外，作为一种不多见的形式，窑洞仍为人们所利用。



图 1－7　四川青铜器錞于上的象形字“巢居”

窝棚实际上没有墙壁，棚内边缘一带活动不便，隔绝性能也很不理想。此时，人们给它增加了“墙壁”，但并不是筑在地面上，而是向下挖一个圆坑，以坑壁充任的，这就是穴居。穴居有深有浅，较浅的可称为半穴居。巢居在大树上架构，相信先是在一株大树上，为了扩大面积，后来发展为在相邻几株大树上共构一巢，四川一件传世青铜器錞于上的象形文字可能就是它的写照（图 1－7）[5]。下一步就是干阑的出现了。干阑又称阁阑、高栏或麻栏，是在地面上埋立或打入许多桩柱，柱上端用横木组成楞格，铺木板成平台，再在台上建屋居住，台下空敞。干阑使人最终脱离了大树，可以建在任何适宜的地方，面积也更扩大了。

如果说此前所有最原始的居住方式，在中国南方和北方都可能存在过的话，那么，根据文献和考古资料，至迟在新石器时代中、晚期，中国的史前建筑已发展为两大体系，即黄河流域的穴居系列和长江流域的干阑系列。这完全是由北、南自然条件的不同和两种建筑自身的物理性能决定的，并不含有精神方面的因素。穴居隔绝性能较好，但“润湿伤民”，宜用在冬天、较寒冷地带和陵阜高处。干阑隔绝性能较差，但较少潮湿之虞，可用在夏天、较炎热潮湿地带或沼泽低洼之处。古代文献对此有颇多追述，如前引《礼记・礼运篇》已说过：“冬则居营窟，夏则居橧巢”；《孟子・滕文公》说：“下者为巢，上者为营窟”；《墨子・辞过》也说：“古之民未知为宫室时，就陵阜而居，穴而处”，这些，都是春秋战国时人对于两大原始建筑体系的追述。就总体而言，穴居更适合北方，干阑更适合南方。从考古材料得知，事实上也正是这样。晋・张华《博物志》所说的“南越巢居，北朔穴居”也是指此（图 1－8）。

窑洞以黄土地貌为前提，所以只见于西北。见于报道最早的一座原始窑洞遗址发现于甘肃宁县，属仰韶晚期，距今五千余年。洞室圆形，直径 4.6 米，穹窿顶[6]。较晚者见于山西石楼岔沟（图 1－9）、襄汾陶寺、甘肃镇原常山等地[7]。镇原的 H4 窑洞也是圆形，穹顶，空间如袋，下大上小，可能在窑顶倒塌后又曾以木构屋盖封顶，继续使用。最晚者在宁夏海原和陕西武功。海原菜园村有 8 座窑洞，稍早于齐家文化，距今约四千年，仍多穹顶，个别接近筒拱顶，平面略呈椭圆，径 4～5 米，窑内多有木柱以加强支撑。窑顶以上的土层太薄，使用时即已倒塌，窑中有被压死的人的尸骨（图 1－10）[8]。武功赵家来村窑洞属客省庄文化二期，与海原大致同时，前有夯土院墙围合成院和畜舍，洞室前壁用草泥墙或夯土墙封护，但窑顶仍是穹窿，免不了还要以木柱来支撑（图 1－11）[9]。穹窿顶对窑洞十分不利，尤其前壁不厚时，窑顶的水平推力最易使前部坍塌。筒拱顶的筒轴垂直于崖面，没有前后水平推力，甚至可以完全不要前壁。窑顶以上的土层（称“窑背”）厚度也很重要，一般要达到窑洞跨度两倍以上才能保证安全。看来，原始人还都没有体验到这些道理。

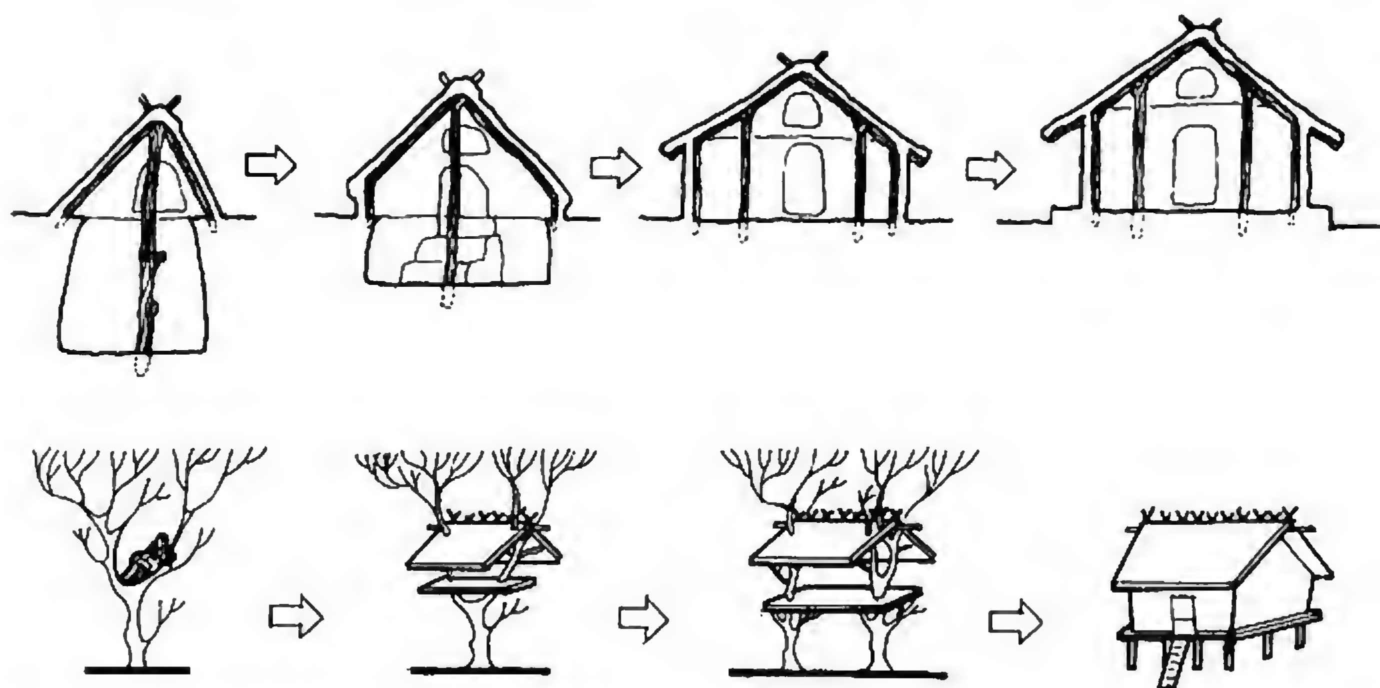


图 1－8　穴居—地面建筑（上）和树居—干阑（下）发展系列示意

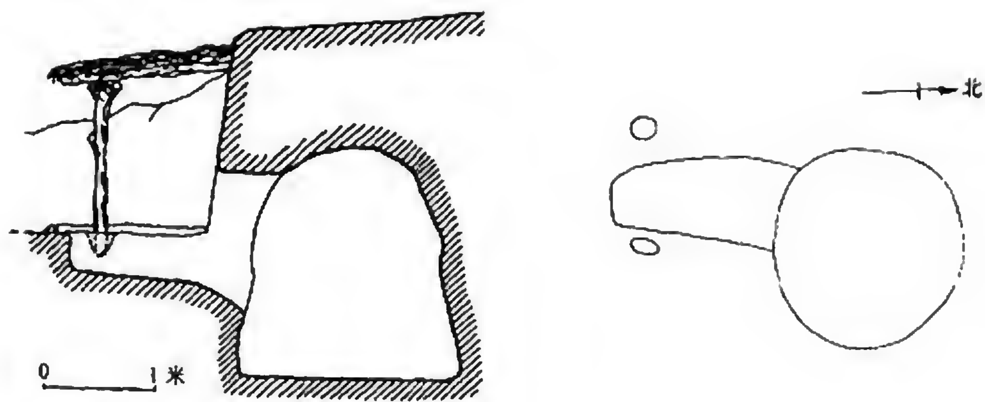


图 1－9　原始窑洞复原：山西石楼岔沟 F3

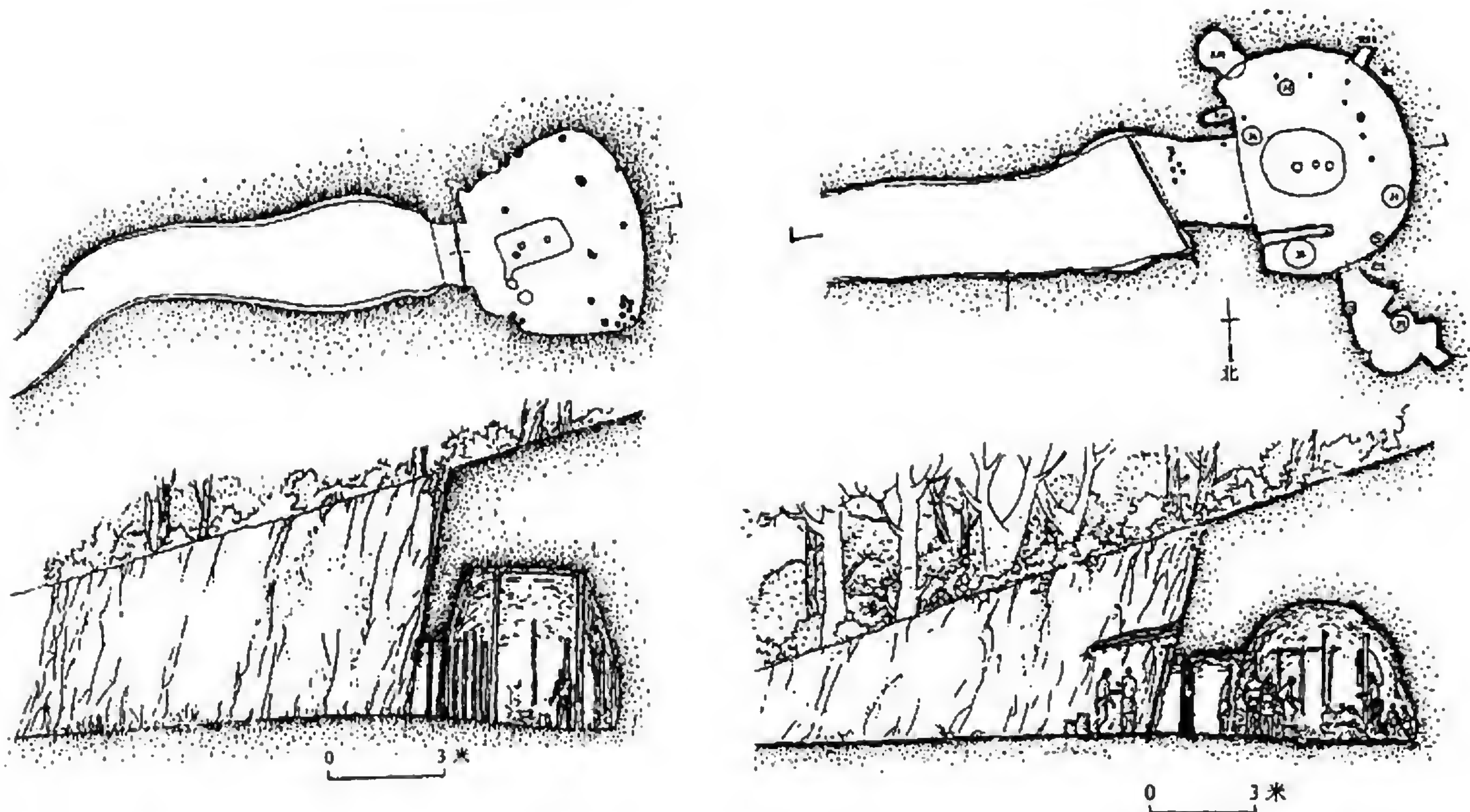


图 1－10　原始窑洞复原：宁夏海原菜园村 F9（左）和 F13（右）

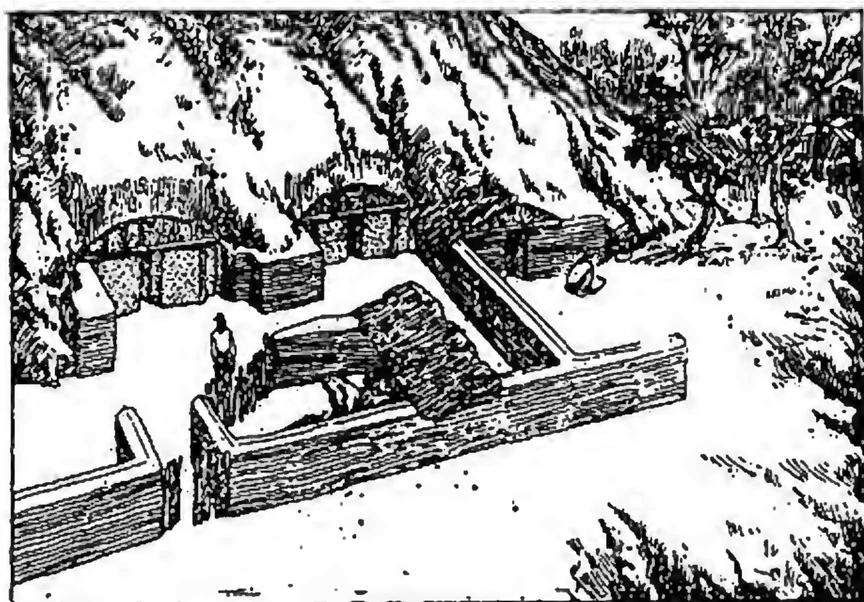




图 1－11　原始窑洞复原：陕西武功赵家来村 F11 及其院落

窑洞是以“减法”即从自然中去掉某些东西来形成空间，建筑艺术的意义不大，但经济而实用，至今在西北黄土高原仍多有所见，并卓有发展。

定居房屋的出现是建筑艺术史的重要里程碑，事实上，从第一座这样的房屋建造完成开始，就已为建筑艺术的出现创造了前提。虽然追本溯源，这些最早的房屋是从对自然物的模仿中发生的，但由于人的创造，它们与自然物相比已有了显著的变化，在它们的形体上已不能直觉到自然物的影子。人类创造了它，又在它身上惊异地发现了自己的智慧。同时，这些较之当时其他人工创造物相对巨大的物质堆叉凝聚了人的大量劳动。这些，都使得建筑比其他任何一种人类产品都更能充分体现人的本质力量，无疑会燃起原始人的充分满足和自豪。人在前此的居住活动中所体察的朦胧的粗糙的愉悦，此时已上升为真正的愉快。所有这些具有美感意义的感情的综合，使得这些在今天看来已谈不上什么美的房屋，曾在原始人的眼中闪烁过美的光辉，由此接近了最初级最宽泛意义上的艺术的门坎。

此后，人们的任务就在于依据物的法则进一步完善这些住所，同时更自觉地依据美的法则对之进行加工。它将无数次地锻炼人的审美的和创造美的能力，人和创造对象之间的无数次的激荡，不断推动建筑艺术的前进。

第二节　北方穴居系列

从新石器时代早期开始，经过仰韶文化至龙山文化，距今大约八千余年到四千年左右，黄河流域盛行穴居。穴居系列建筑的发展，从剖面看大致是穴居—半穴居—地面建筑—下建台基的地面建筑、居住面逐渐升高；从平面看则是圆形—圆角方形或方形—长方形；从室数而言则是单室—吕字形平面（前后双室，或分间并连的长方形多室）。同时，它也是从不规则到规则，从没有或甚少表面加工直到使用初步的装饰[10]。

需要说明，这一发展进程并不是直线的，例如迟至仰韶文化晚期和龙山文化时期，长方形分间并连多室的地面建筑已经出现以后，圆形平面的半穴居也还有存在，甚至可能还有穴居。所以以上提出的发展线索只是宏观的概括，不能因为在某一遗址各种平面并存，甚至直到晚期，某些遗址的圆形平面住所可能还更多一些，就得出圆形是由方形发展而来的相反结论。

现在发掘的最早穴居建筑，如河北武安磁山、甘肃秦安大地湾一期和河南密县莪沟，早于仰韶文化约一千年，距今约八千年，属新石器时代早期偏晚。从仰韶到龙山（距今约 7000～4000 年）的文化遗址数目可以千计，较重要的如西安半坡（仰韶）、秦安大地湾二、三期（仰韶）、陕西临潼姜寨（仰韶到客省庄二期，后者相当于河南龙山）、河南郑州大河村（仰韶中期到龙山的过渡期）、西安沣西（客省庄二期）和河南淮阳平粮台（不早于河南龙山中期）等。

我们准备从空间、平面、形体等方面对穴居建筑加以综述。先从普通居住小屋入手，因为它们数量最多，正是建筑形式美发育的温床，那些艺术因素更多的氏族公社公共建筑“大房子”的成就，正是在这些小屋积累的经验上完成的。

一　人的空间

不能用一般品评绘画和雕塑的概念去品评建筑。绘画只有平面的形，雕塑具有三度的体，而建筑更具有空间。老子说：“凿户牖以为室，当其无，有室之用”（《道德经》），说明构成一个有用的空间——无，是建筑活动的根本目的。空间的形状和大小与建筑的使用功能直接相关，同时也影响人们的情绪，建筑的外观形体主要是由其内在空间决定的。所以研究建筑不能只着眼于形体，而要首先注意空间以及空间的表现形式——平面。

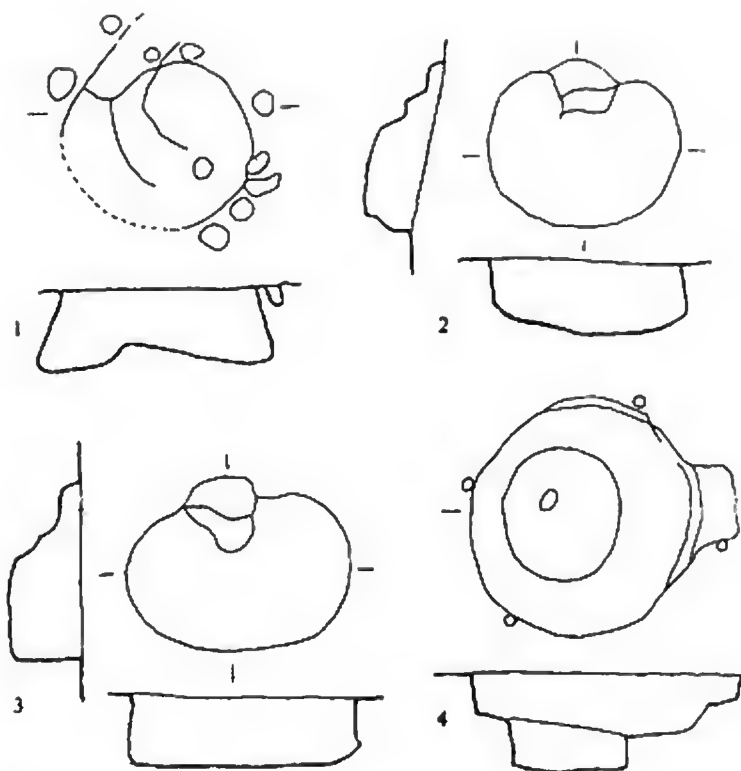


图 1－12 圆形平面半穴居

1 甘肃秦安大地湾 F731 2 河北武安磁山 H29

3 磁山 H28 4 磁山 H17

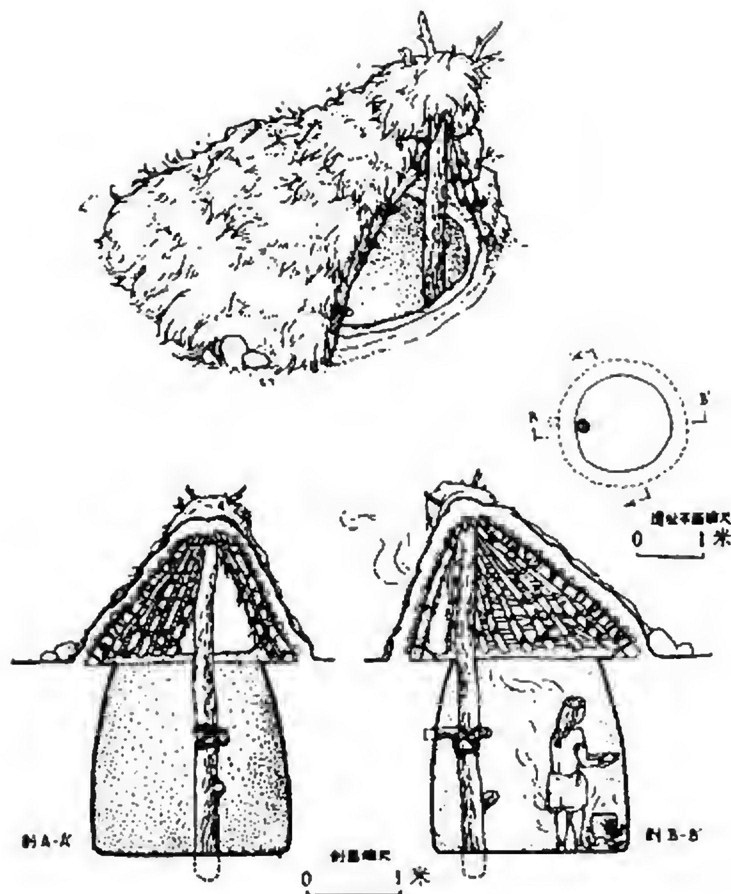


图 1－13 圆形平面穴居：河南偃师汤泉沟 H6 复原

大地湾一期的三座房址和磁山的四座房址基本相同，都是半穴居，大致是在地面以下挖一个直径 2.5～3 米的平底圆坑，台阶或坡道包括在坑的面积内，在坑的上沿周边插入许多木棍，向中心交接，搭成圆锥形支架（有的支架由栽立在坑中心的一根柱子支承。史前穴居系列房屋普遍采用栽柱做法），支架上可能用细树枝条横向扎结，表面覆盖草叶或再抹草泥。坑中可以生火，但此时还未必有正式的灶塘。莪沟发现六座房址，也都是半穴居，其中五座都是圆形，只有一座据称为方形，形状都不太规则（图 1－12）[11]。

这是已发现的最早穴居系建筑，但从它们半穴居的形态和有方形平面共存的情况看来，显然不是最早的。有一种推测认为其更原始的形态是入地更深一些，即穴居。根据整个新石器时代这种房屋入地由深而浅的发展趋势，这一推测是合乎逻辑的，只是缺乏早期的例证。我们或许能从仰韶时期某些所谓“灰坑”来推测它的早期存在。例如河南偃师汤泉沟的一个灰坑，就透露出更原始的穴居形态。灰坑圆形，底径 2 米，深也达 2 米，底部一侧有一柱洞，可能在此插入横木，横木另一头与立柱连结，以加强立柱的稳定和便于人的上下。底部另一侧有一堆红烧土，表明是生火的地方。在坑的上面，当初可能罩覆着顶盖（图 1－13、14）[12]。

最早的穴居住房平面都是圆形的，这是世界各地的普遍现象[13]。苏联著名人类学家柯斯文在谈到史前建筑时说：“从发展上看，圆形的是比较原始的形式”（《原始文化史纲》）。《事物的起源》的作者、德国人类学家利普斯也认为“最原始的部落喜欢圆形小屋”。还有人写道：“可以认为，最早类型的住宅是面积较小的穴室和半穴室，平面呈圆形”[14]。

为什么会是这样？作者们都没有做过什么解释。我们也不必费心去为原始人寻找什么“科学”的根据，例如同样周长时圆形的面积可以比方形大出四分之一以上，而周长就意味着材料和劳动力的消耗等等。原始人其实不见得擅长这种数学的思维，他们大半都只能最直观最简单地“思考”一些问题。即使是最早想到建造这样一座住所的原始“建筑大师”，也只能从他事先已有的图形概念中获得“灵感”。简而言之，圆形平面是从原始人对自然图形的简单观察中自发地、无意识地直接得来的。原始人的思维与儿童近似，试验表明，儿童所能“划”出来的可以勉强称之为几何图形的形状，几乎总是一些不规则的圆形或椭圆[15]。当然原始人建造住房要比儿童的乱划有目的得多，但也只能从他们所可能有的图形概念中寻找模式。人类最早的图形

概念只能来自自然，在大自然中，几乎随时都可能遇到圆形——太阳、满月、动物的眼珠、动物和树木的躯干、花朵的轮廓和果核。直角虽然也可以看到，如树木与地面的交角，可方形却几乎是不存在的。所以，圆形才是人类最初所可能感知的几何图形。

我们还可以提出另一种假设，即原始人在营建穴居小屋时也曾借鉴过以前的自然遮蔽物。在所有可能的对象中，我们立刻想到大树。那竖立在地穴中的立柱和罩覆其上的伞盖状屋盖就有树干和树冠的影子。大树的遮覆面总是圆的，地穴也就自然挖成了圆形。从上述汤泉沟圆形地穴的复原剖面，大致可以看到这种模仿的迹象[16]。

这里，我们应该把这种模仿以及前述橧巢、风篱、窝棚和窑洞对于鸟巢、障壁和岩洞的模仿，与其他艺术如绘画和雕塑的模仿略作区别。在后者，模仿是力图再现对象的某些特征并借以表达心中对于对象的某种情感，这已是主体某种情绪的物化表现，属于精神性的活动，甚至已经是一种艺术创作了。而前者只不过是模仿对象诸如遮风蔽雨之类的某种物质属性，目的是重建一个类似的或稍有改进的掩蔽条件，并不在于要表现自己的什么情感或满足精神上的要求。这种模仿当然不能算是艺术的创作。建筑创作从本质上说并不是对自然的模仿，如果说史前建筑的初期创作活动处处都离不开模仿的话，那只是表明原始人这一特定主体在想象力方面所受到的限制而已。因此，就史前建筑来说，不管是出于对自然界圆形物体的综合印象，还是出于模仿，都不能作为建筑艺术业已产生的理由。

平面由圆形到方形的发展，其间有一个圆角方形的过渡。三者的建筑技术水平实际相差不多，所以，这种发展不是出于技术上的原因，显然是使用功能起了很大作用。在仰韶文化以前那种小小的圆形穴居和半穴居里，人只能蜷缩其中。不舒服的睡卧姿势和生活的不便，自然使人们想到了扩大面积和将穴壁稍稍展直的可能，于是创造了圆角方形（图 1 - 15），最后导致方形（图 1 - 16）和长方形平面的出现。长方形出现最

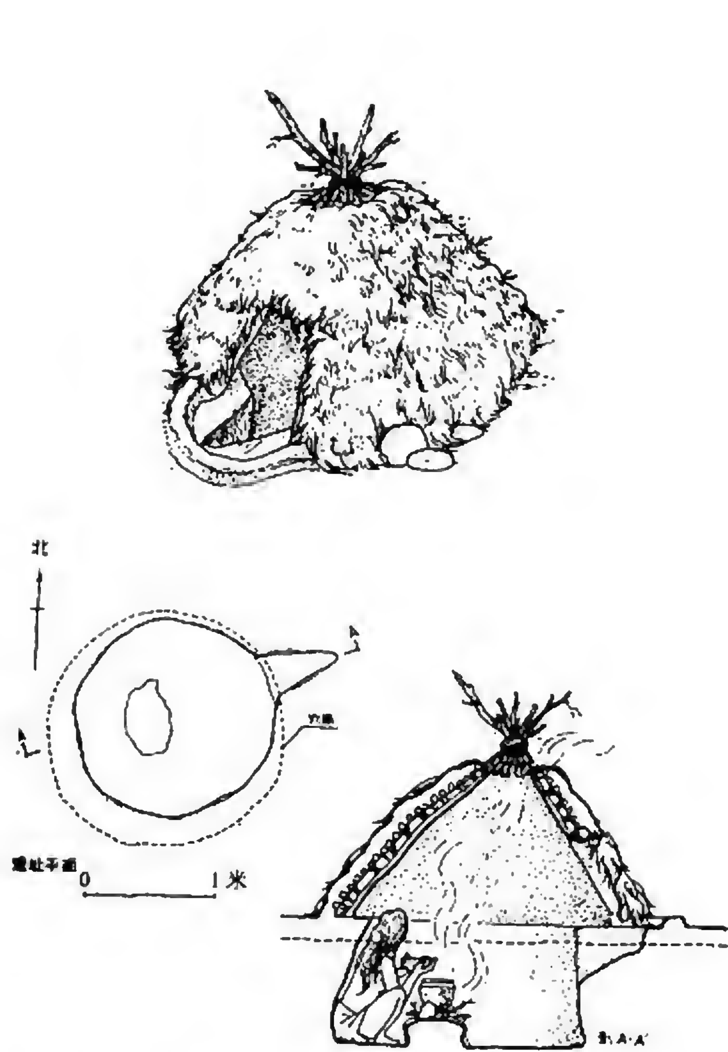


图 1 - 14　圆形平面半穴居：洛阳涧西孙旗屯穴居复原

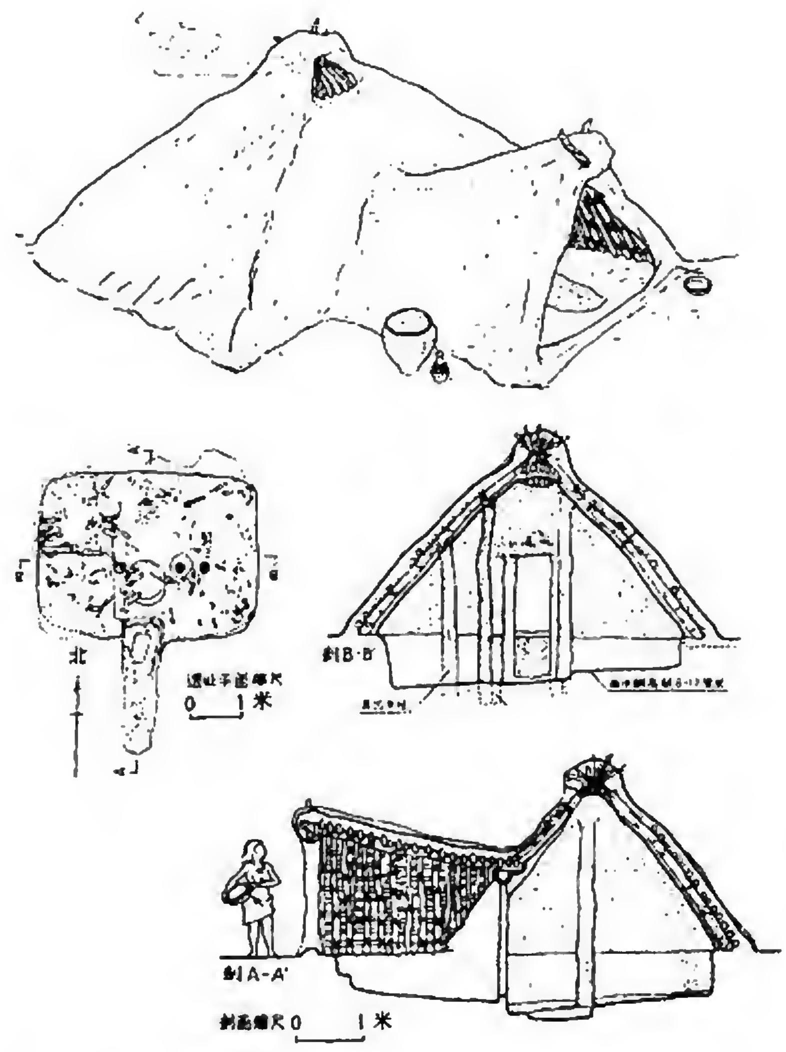


图 1 - 15　圆角方形平面半穴居：西安半坡 F41 复原

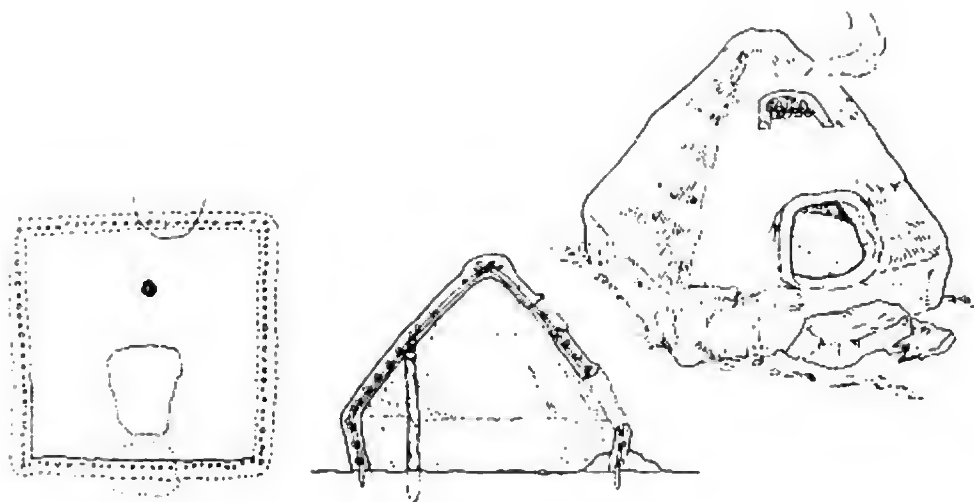


图 1-16 方形平面半穴居：西安半坡 F39 复原



图 1-17 半坡遗址方形半穴居

晚。半坡遗址最底层的五座建筑，两座是圆形，三座是方形，没有长方形。半坡典型的长方形房屋如 F41、F38、F24 和 F25，都处在上层即半坡晚期[17]。大地湾仰韶遗址的情况也与此类似。由圆变方几乎也是世界各地史前建筑发展的普遍现象。当然，如果圆形房屋建造得比较大，则不会影响人的使用，所以它也没有完全消失。事实上，在较晚时期的同一遗址，经常可以发现不同平面并存的现象（图 1-17；图版 1）。

圆形、圆角方形、方形和长方形住房的内部布局都差不多：在房屋的一面开门，如果是半穴居，有窄窄的仅容一人通行的斜坡或土阶门道。稍晚，门道的主要部分已在房屋面积以外，室内不被侵占，空间比较完整。门道上有两坡雨篷，雨篷前端地面上应有土坎以防雨水流入。门道伸入室内的部分用短墙隔出一个小小的凹入的"门厅"。门道和"门厅"是室内外的过渡。若是地面建筑，一般就没有门道，但门下可能有较高的门坎。

值得特别注意的是灶坑，它位于房屋中心或稍稍靠前。火意味着安全、温暖、光明和熟食。自从发明了火，原始人就再离不开它。灶坑居中使温暖和光亮得以均匀分布；正对入口，进入的冷空气可以马上得到加热，燃料和灰烬进出也较为方便。从半坡大部分房屋遗址可知，在灶坑的右边（从室内面对入口而言）通常是睡卧的地方，晚期此处的居住面常高起几厘米，以防潮湿。灶坑左面是炊事和少量储藏的地方。"门厅"的左右短墙正好遮住这两片面积，使之比较隐奥。睡卧和炊事都需要火，灶坑自然处在其间，成了生活的中心。室内如有一根柱子，多位于灶坑后方，并不阻隔交通。如有多根柱子，就依灶坑为中心作对称布置。柱子支撑着攒尖屋顶，室内空间的最高处正对着火焰，在顶尖或其前坡开有天窗，是出烟口也是白天室内光线的来源。

这种布置完全出于生活的实际功能需要，却恰好导致了以入口和灶坑的连线为平面中轴线的出现和依中轴线作出的对称布局。门道上的两坡雨篷和与其对位的屋顶前坡天窗，则是对称平面的外部形体表现（图版

2、3)。轴线对称的组合在自然界中早已存在，花、叶、果实、人、兽、禽、鱼，都是轴线对称的，它使形象显出秩序与和谐，也显出了功能的自然需要，对于人工产品来说又显出了意匠的有机性。人们至此突然惊奇地发现，原本只是出于实际需要的布局，与人从自然界对称形体获得的关于秩序与和谐的理念竟如此合拍，因而就显现为美，使得上述穴居系列小屋具备了初步的造型美的意义。这引起了人的激动和骄傲。逐渐地，人们开始有意识地掌握这些造型规律，并把它自觉地融合到新的创作对象上去。创作于是不再只是单纯地满足物质的生理的需要，而上升到同时也满足自己的欣赏需要上去了。史前的“建筑师”们对于形体美的追求就是这样发生和发展起来的。此后长达数千年之久，轴线对称都是建筑单体和群体组合最首要的构图方式，即使实用功能并无此绝对必要，也仍然被广泛应用，这里已经有更多的精神方面的因素在起作用了。从不自觉到自觉，逐渐发展为稳固的审美判定，成为习惯。

从以上整个演变情况可以看到，人类在建造房屋时，总是按照自己的实际需要，按照各种物质生活和精神生活的“尺度”来构想和建造的。人在建造它们以前，已经在自己的头脑里把它们事先“设计”完成了，这就完全不同于动物在营建窝巢时的本能活动。动物只能按照自然赋予它的固有的“尺度”去活动，不能有什么创造[18]，而人的活动则是一种主动的不断开拓的创造过程。人创造的建筑空间就都是人的空间，体现着人的愿望、智慧和热情，洋溢着人的创造欢乐。

长方形房屋的室内布局仍沿用了圆形和方形的方式，也分为灶坑、睡卧和炊事三个部分，入口自然开在长边正中，使这一面成为主要立面。不过长方形房屋常左右对称设两根柱子，柱顶绑扎脊檩，屋顶四坡或两坡，类似以后的庑殿顶或悬山顶。半坡 F24、F25 是地面建筑，内部左右立二柱，前后墙墙内各有四根承重柱，在结构上分墙面为三间。左右山墙各有一根承重中柱，与内柱基本对位。推测其屋顶可能是前后排水的双坡顶。这种柱位关系，开以后中国建筑纵横梁架结构体系的先声。墙内其他柱子都很细，排列较密，表明它们只是维系泥墙自身稳定的“木骨”，并不承重。承重的柱和不承重的墙的分工，是以后中国建筑的重要结构特征之一（图 1－18）。

长方形平面、以长边为主要立面、单数开间，此后成为数千年中国建筑最通行的型式。它和欧洲建筑通行的将入口放在短边（山面），以山面为主要立面的方式大为不同。中国建筑重在处理长面显现出来的屋顶和屋身。屋顶尤其被强调。中国字的宝盖头“宀”一般就代表屋顶，大部分带“宀”的字都与建筑有关，如

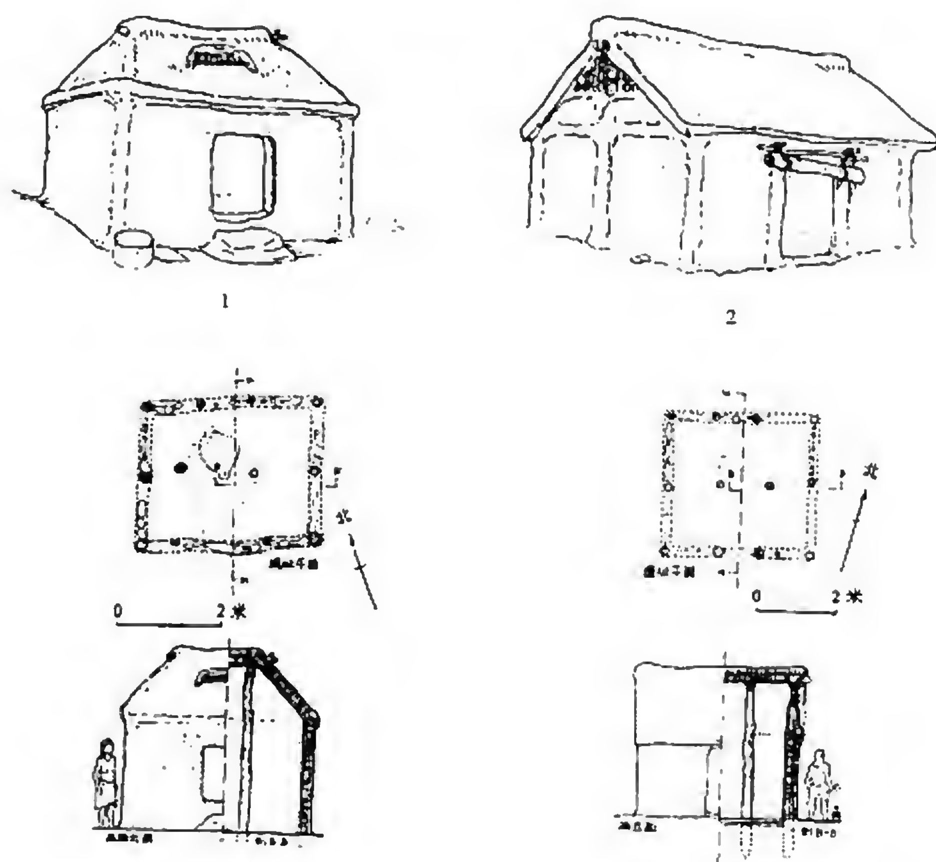


图 1－18　长方形平面的地面建筑复原

1　半坡 F25　　2　半坡 F24

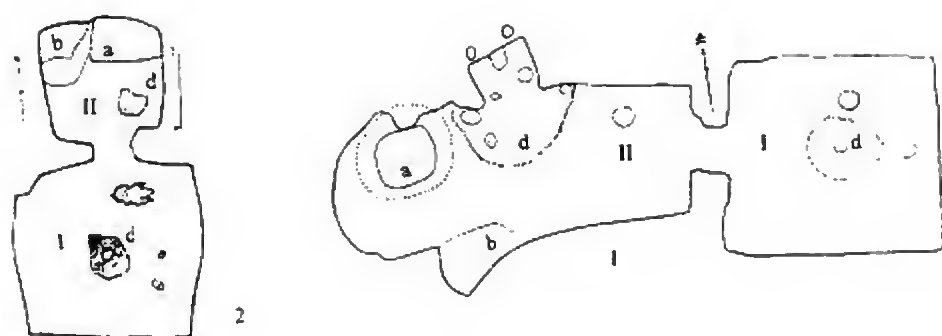


图 1－19　西安沣西吕字形平面半穴居

1　H174　2　H98，Ⅰ　内室　Ⅱ　外室　a．窖穴

b．通向室外的路土　c．壁炉　d．窖穴

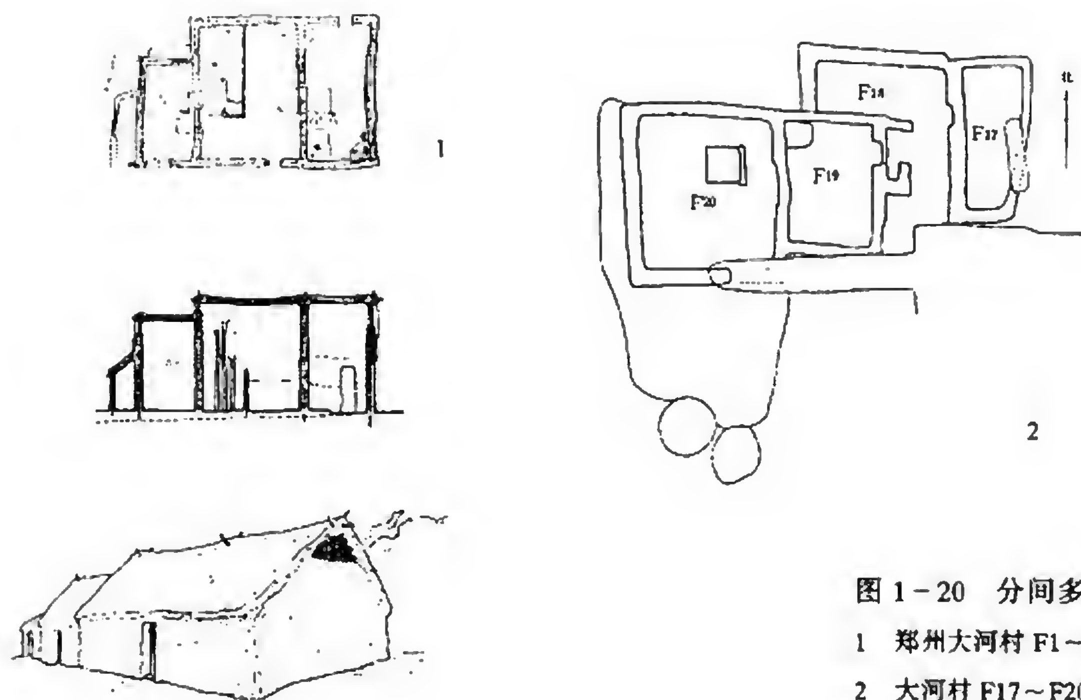


图 1－20　分间多室长方形平面房屋

1　郑州大河村 F1～F4 房址复原

2　大河村 F17～F20 房址平面

室、宫、宅、家、宇、寓、寝、宿、宗、安、牢……等。欧洲建筑则重在处理山面的三角形山花和屋身，屋顶在造型上不占什么地位。欧洲建筑的源头爱琴建筑受到过西亚许多影响，现在所知最早以山面作为入口面的建筑遗址，是西亚约旦河谷耶利哥前陶新石器文化 B 层的一座神庙，距今八九千年。可见，中国和欧洲建筑的分野发生得很早。

仰韶文化早期和中期是母系氏族社会繁荣期，对偶家庭只是生活单位，不是生产单位，居住建筑都是单栋的，只供对偶婚夫妻最多再加一两个儿童居住，室内除了少许粮食储存外，主要储窖都在室外，所以面积都不太大，一般是 15 到 20 余平方米。到了仰韶文化晚期和河南龙山文化、陕西客省庄文化二期，父系氏族社会开始发生，私有制出现，家庭关系趋于稳定，向着既是生活单位又是生产单位的性质转化，家庭人口也有增加，同时有了在室内贮藏私有财产的必要，这些，都促使面积较大的多室居住房屋的出现。

在西安沣西，发掘出许多平面象个“吕”字、前后串连二室的半穴居（图 1－19）。单室平面有方有圆[19]。郑州大河村从仰韶晚期到仰韶龙山之间的过渡期的地面建筑房址，有四座采取分间并连的方式，多者四间，少者两间，都是木骨泥墙。各座房屋平面的总外廓不甚规整，有逐渐随宜增建的迹象，例如 F1～F4 大小并连四间，就可能是逐渐加建而成的（图 1－20）[20]。

建筑技术的进步、剩余产品的增加，也为建筑艺术的发展提供了手段，如“白灰面”的广泛使用，就具有修饰建筑表面的作用。河南汤阴白营发现一座龙山晚期的村落，已发掘了其中一部分，都是地面建筑，共四十六座，其中许多在室内墙面和地面使用了白灰面（图 1－21）[21]。宁夏固原店河齐家文化（相当于龙山文化）房址，在涂抹了白灰面的内壁下部，出现了用红色线条描绘的简单装饰纹样，是中国发现的最早壁

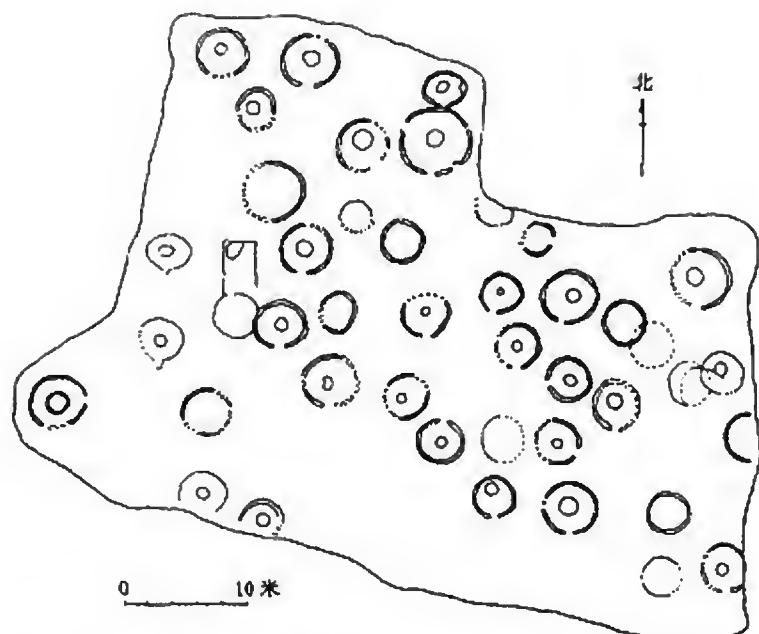


图 1－21　河南汤阴白营龙山文化村落平面（部分）

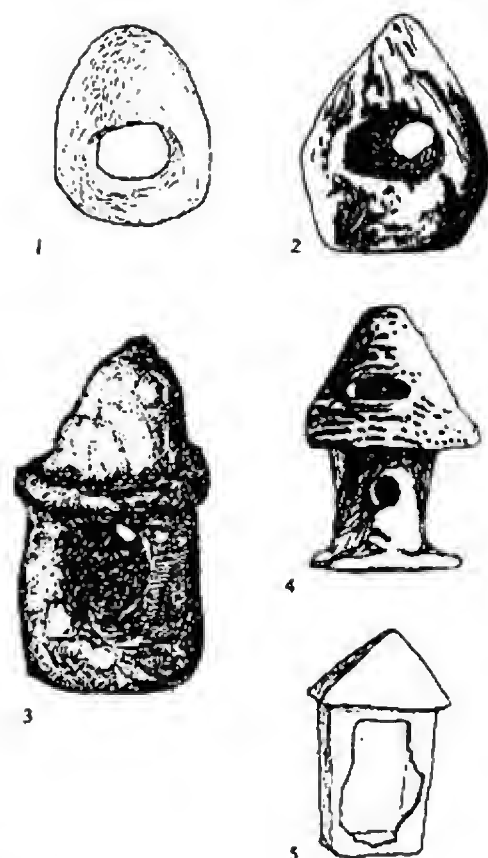


图 1－22　新石器时代陶塑房屋模型
1　陕西户县采集　2　陕西武功出土　3　江苏邳县出土
4　武功出土　5　灰地儿出土

画[22]。龙山时期还出现了土坯。土坯和"白灰"都是不同于前此的泥土、树枝等自然材料的人工产品，增强了人对环境的适应能力，为建筑的发展开启了新的前景，具有重要的意义。

父系氏族社会的出现对建筑的影响可能更主要体现在建筑社会学的意义上。私有制促使贫富分化，阶级开始产生，建筑也出现分化，这就意味着在上层阶级的建筑中有可能集中更多的聪明才智、劳动力和剩余产品，使之得到突进的发展，无疑为建筑艺术的新的高涨开拓了道路。原始社会晚期龙山文化遗址中已经开始出现下有台基的长方形建筑，在河南淮阳平粮台城[23]、山东日照东海峪、内蒙古大口、河南洛阳东阳村等遗址中都有发现。而一般较下层家庭的房屋，本已因物力所限，建造方式又从前此的母系氏族社会全氏族共建改为各父系小家庭自建，建筑质量更有下降的趋势。例如白营房屋，在四十六座中除一座是长方形以外，其他都是圆形平面，形状很不规整，许多房屋面积仅 7～8 平方米，绝大多数没有雨篷，质量明显下降了。

二　形体美

一些著作中所谓的"穴居"，往往不加区分地把岩洞居或窑洞也包括在内。在本文中，我们只将它限定为从地面下挖的竖穴。这有古文字学的依据。《说文》释穴说："土室也，从宀（音绵）"，段注"宀，覆其上也"。《说文》又云："宀，交覆深屋也，象形"。屋字的古代本意即为屋顶，宀就是屋顶，可见穴居是有顶盖的。《通考》释穴字云："象穿土为穴之形"，《诗·大雅》笺"凿地曰穴"。《说文》又在释霤中说："穴则正穿之，上为中霤"。正穿即垂直下挖，霤即雨水下流，中霤在此即指顶盖正中为采光出烟预留的透空部分，古文又称为囱（音窗），即天窗。史书又常记穴居"掘地为穴，架木於上，以土覆之，其形似冢"。这些，都说明"穴居"并不包括岩洞或窑洞，也透露出穴居的大致形状。

以上的文字描述，加上其它材料和推断，可知最初的穴居，外观不过是罩在穴口上一个斗笠样、茅草覆盖或再在其上涂泥、留着开口的顶盖。半穴居的顶盖较大，最初也直接盖在穴口上，房屋的"墙"就是穴壁，从外面是看不见的，顶盖是圆形的"攒尖顶"。穴和屋盖的平面都是圆的，好象陶窑和窑盖，故古文形容这样的房子为"陶覆陶穴"。以后，穴挖得浅了，于是看见了露出地面的墙。开始墙和屋顶的木骨可能是

同一根弯木，墙和屋顶还没有明确的分界。以后二者分开了，在墙面和屋顶面的转折处用泥涂抹出一条凸出的环带，以保护绑扎结点。江苏邳县出土的一座陶屋显示了它的形状。最后，为了保护墙面不受雨水冲刷，从屋顶挑出了屋檐，墙和屋顶才终于界限分明了。倾斜的屋顶和直立的墙有了对比，屋檐下有了阴影，形体大大丰富了。陕西武功出土的陶屋形器纽，显示了它的形状。新石器时代晚期才出现台基。所以，中国建筑的屋顶、墙身和台基的三段分划，是从上而下渐次出现的（图 1－22）。

当形体还只是一座屋顶的时候，"门"和囱可能只是共用的一个开口。屋顶较大时，二者才分开，囱开在屋顶中央，门开在屋顶边缘。本来最初也无所谓囱，只是在屋尖处留一开口而已，开口处露出枝条编织的屋顶骨架，是以后窗格的前身。后来把开口移到前坡，在开口的左、右和上缘以草泥堆出凸棱，防止雨水流入，才算比较正规了，囱和门也有了上下对位的关系（图 1－23）。武功的陶屋就是这样。可以看出，囱和门的对位恰好强调了建筑的正立面。有人认为，甲骨文的"宫"字（秦汉以前"宫"非专指帝王所居，是一切建筑的泛称）就是一座这样的房屋的正立面，这是有道理的（图 1－24）[24]。

屋顶和墙分化以后，囱仍留在屋顶上，门则开在墙上。根据民族学的资料估计，在原始社会，即使地面建筑已经通行，窗子也仍然长久不开在墙上，它或者仍是屋顶上的囱，或者开在两坡顶的山墙尖部。这也许纯粹是出于习惯，或者原始人仍未消除对大自然的恐惧，需要把自己隐藏起来，这样才感到更安全。只有人对自然产生了更多的亲切感，有了所谓"自然美"的体验以后，才会想到在墙上开窗[25]。

可以看出，原始人更多关心的是改进房屋的平面和空间，使之更适于实用，体形只是内部空间的朴素的外部表现，形式是内容的真实体现。史前建筑虽然简单，却表现出一种朴质的设计观念。在其发展过程中，基于物质功能的实际需要，自然而然地也产生了关于对称、对位、对比的处理，它们符合形式美的规律，因而使得建筑产生了美。人们还在无碍于内容的前提下对形体进行美的修饰，例如在墙面抹泥使其平整，在半坡和姜寨还发现过饰有刺纹的囱段（图 1－25）。在长期实践中，人们对诸如此类的形式美规律的认识更加自觉，从而可以在一些特殊的建筑如氏族村落的公共建筑"大房子"中进行更多的美的加工，并使之突破一般的审美意义，使其具有某些诸如庄重、热烈的精神品质，对人产生精神感染，终于导致了"建筑艺术"的诞生。对这个过程，我们还会有具体叙述。

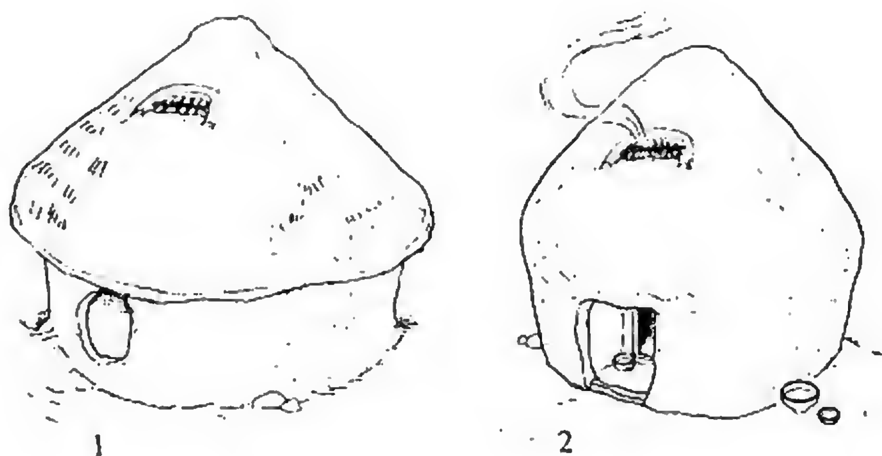


图 1－23　半穴居房屋外观

1　半坡 F3 复原　2　半坡 F22 复原

图 1－24　甲骨文的"宫"字

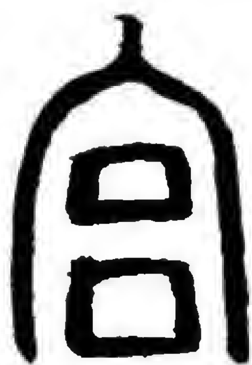




图 1－25　西安半坡半穴居房屋残块

左　草筋泥残囱段；　右　草筋泥残饰件



图 1－26　云南沧源岩画中的干阑房屋

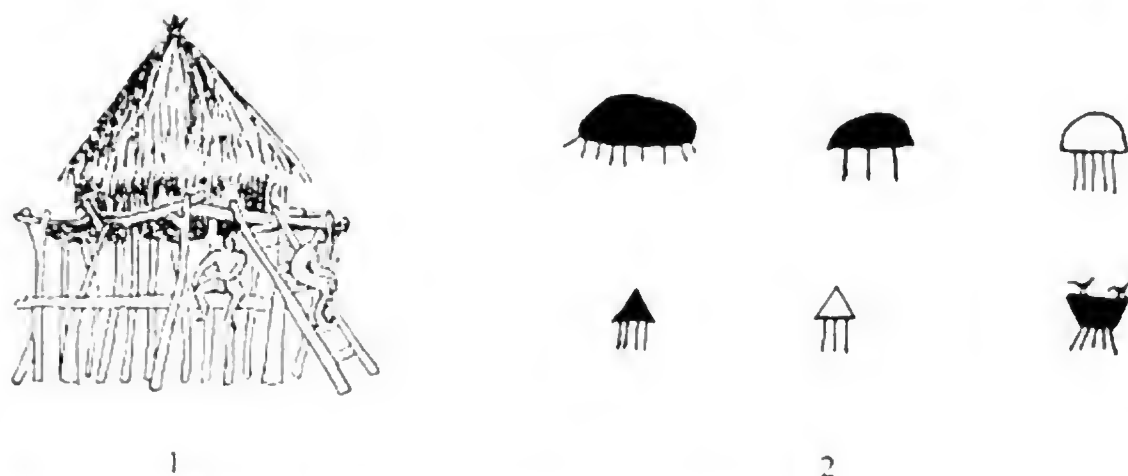


图 1－27　干阑房屋

1　埃及上尼罗河的干阑"图库尔"　2　云南沧源崖画中的干阑

第三节　南方干阑系列

树居—巢居—干阑，是干阑系列的发展线索。新石器时代干阑遗址及与其相关的文物多在长江以南发现，与主要流行于北方的穴居一起，并列为中国原始建筑的两大体系（图 1－26）。干阑建筑至今也还在建造，主要仍分布在南方如滇、贵、两广、台湾及川、湘等省区，使用的民族多属古百越后裔，如傣族、侗族、壮族，还有受其影响的苗族，汉族也有使用的。近邻国家古代干阑分布于东南亚各国和日本，至今也还在使用。欧洲史前建筑也有干阑，常被称为桩上建筑、水上建筑或湖居，1853 年在瑞士楚里希湖首先发现，也以瑞士最多，约二百余处，德国南部、法国和意大利次之。它们也大多存在于沼泽地带或湖区，同样属于新石器时代，但较中国现所知的最早的干阑遗址为晚，距今约四五千年（图 1－27）。

现知中国最早也最重要的干阑遗址在浙江余姚河姆渡村，距今约七千年。在河姆渡发掘区中部约 300 平方米范围内，至少有三栋以上的干阑，其中一座的不完全长度达 23 米，使用了四列平行桩柱，列距由前至后为 1.3 米、3.2 米和 3.2 米，估计所建长屋进深约 7 米，前有深 1.3 米带栏杆的走廊。居住面地板距地约 0.8～1 米。每列柱顶以长木相连，长木之间置地板横梁，梁上铺板，建屋。长屋背坡面水，纵轴与等高线平行。河姆渡干阑广泛采用榫卯结合，是用石凿、骨凿和石斧加工的，板材则用石楔劈成，甚至还可以做出



图 1－28　浙江余姚河姆渡干阑式房屋遗址

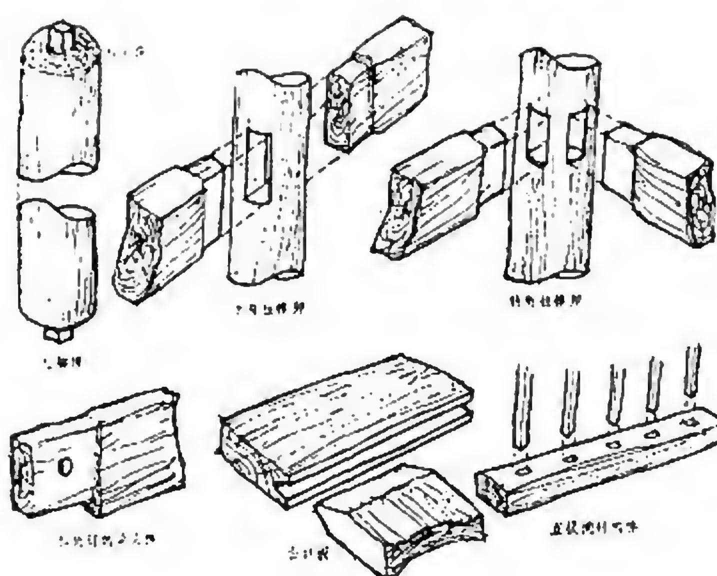


图 1－29　河姆渡遗址出土的榫卯构件

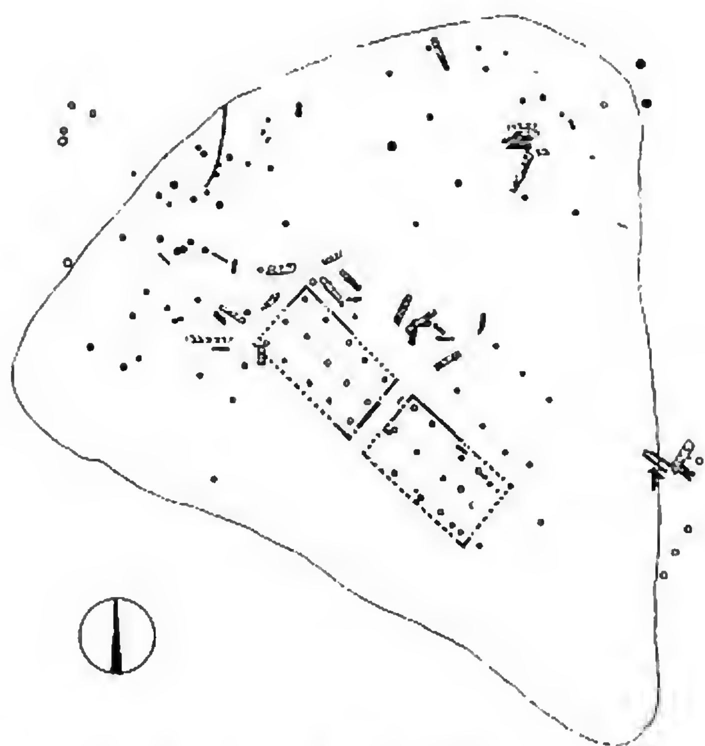


图 1－30　湖北蕲春西周干阑房屋遗址

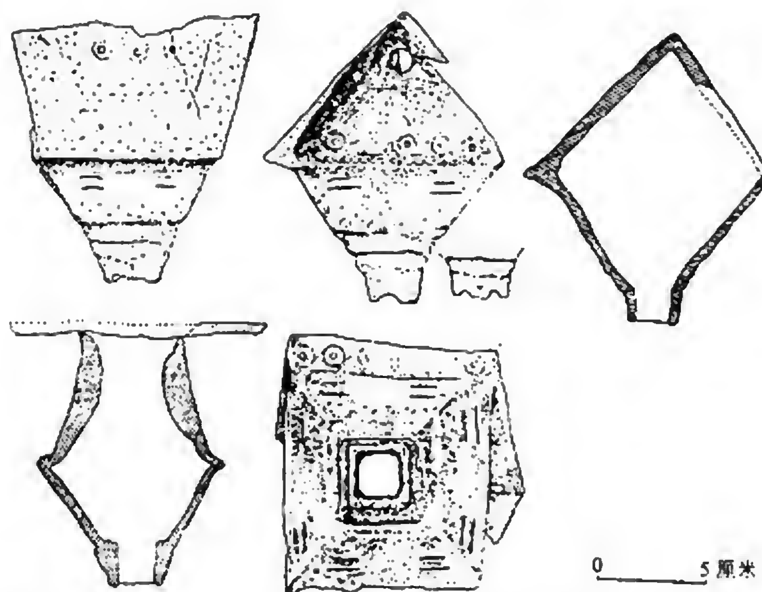


图 1－31　江西清江营盘里出土陶塑屋顶形器纽

企口板和直棂栏杆，比穴居系列建筑广泛采用的绑扎结合先进。以后中国木结构通行的榫卯结合，很可能就是从干阑上发展起来的。干阑的矩形平面也出现很早，这可能与干阑通常以长木为水平构件的构造方式有关（图 1－28、29）[26]。

河姆渡还发现了中国最早的水井，挖掘在一个小池的中央；水量丰富的季节在水池取水，枯水时在井里取水。井壁由许多圆木层层交叠成“井”字，称为井干式结构，由此可知“井”字的由来。

除河姆渡外，在浙江吴兴钱山漾，江苏常州圩墩、丹阳香草河、吴江梅堰，云南剑川海门口和湖北蕲春毛家嘴，都发现过干阑遗址，时代从新石器到西周（图 1－30）。大部分遗址的桩柱分布规律难于判明，只有西周毛家嘴遗址的一座长屋，可以看出部分桩柱呈纵横行列对位布局[27]，长屋本身的形状却无法详知。

江西清江营盘里出土了一件新石器时代末期的屋顶形残陶塑（图 1－31）[28]，其显示的屋顶形式，恰好与云南晋宁石寨山出土的几件西汉中期（在云南，此时还是奴隶社会）滇族干阑式小铜屋及铜贮贝器上镂刻的干阑式仓屋的屋顶（图 1－32～34）[29]，以及滇族干阑式屋形铜棺十分相似，使我们相信原始干阑的屋顶也正是这个样子：即两坡，出檐，屋脊向两端伸出很多并向上翘起，形成长脊短檐倒梯形屋顶。这种做法应

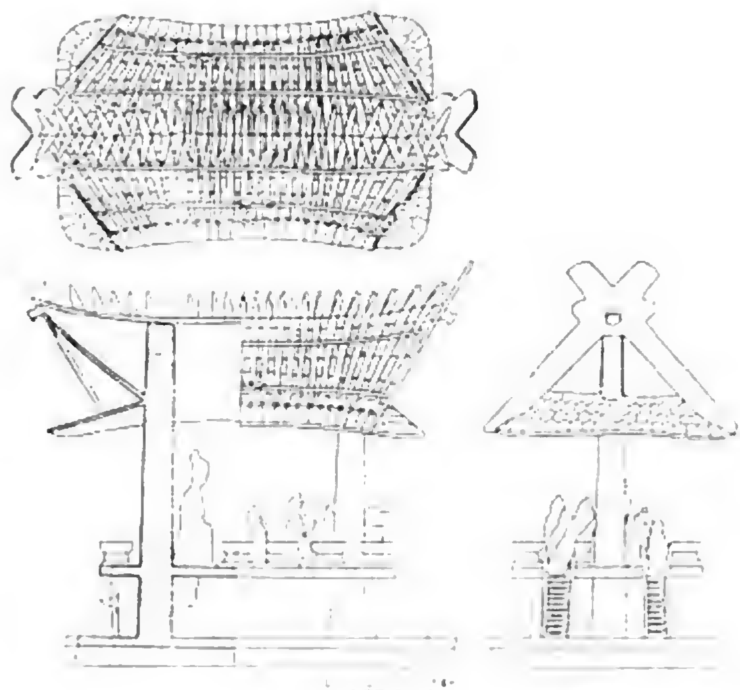


图 1－32　云南晋宁石寨山铜贮贝器 M12:26 上的干阑建筑模型

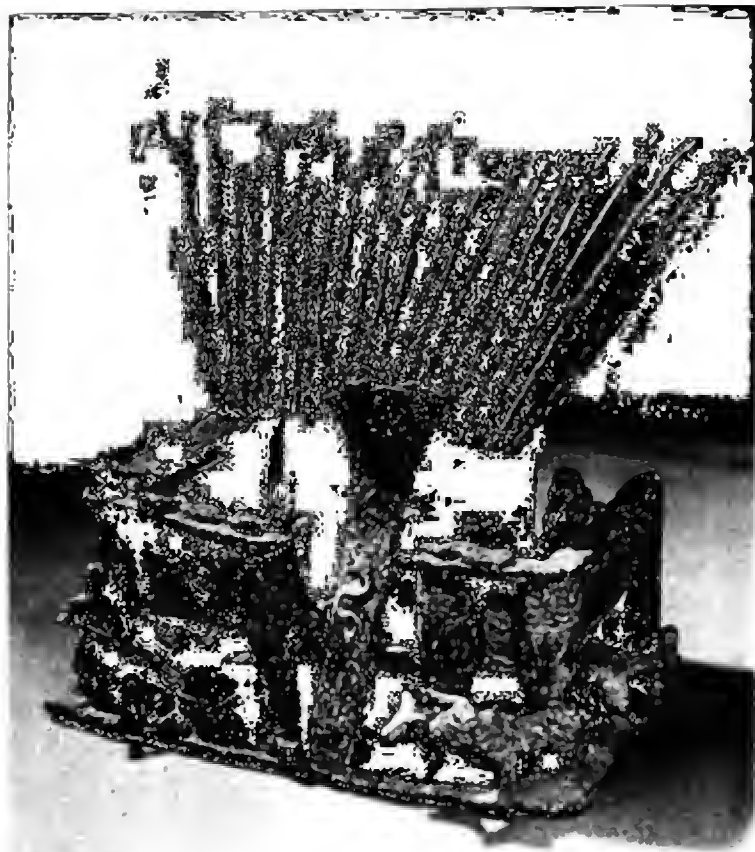


图 1－33　云南晋宁石寨山出土干阑式小铜屋

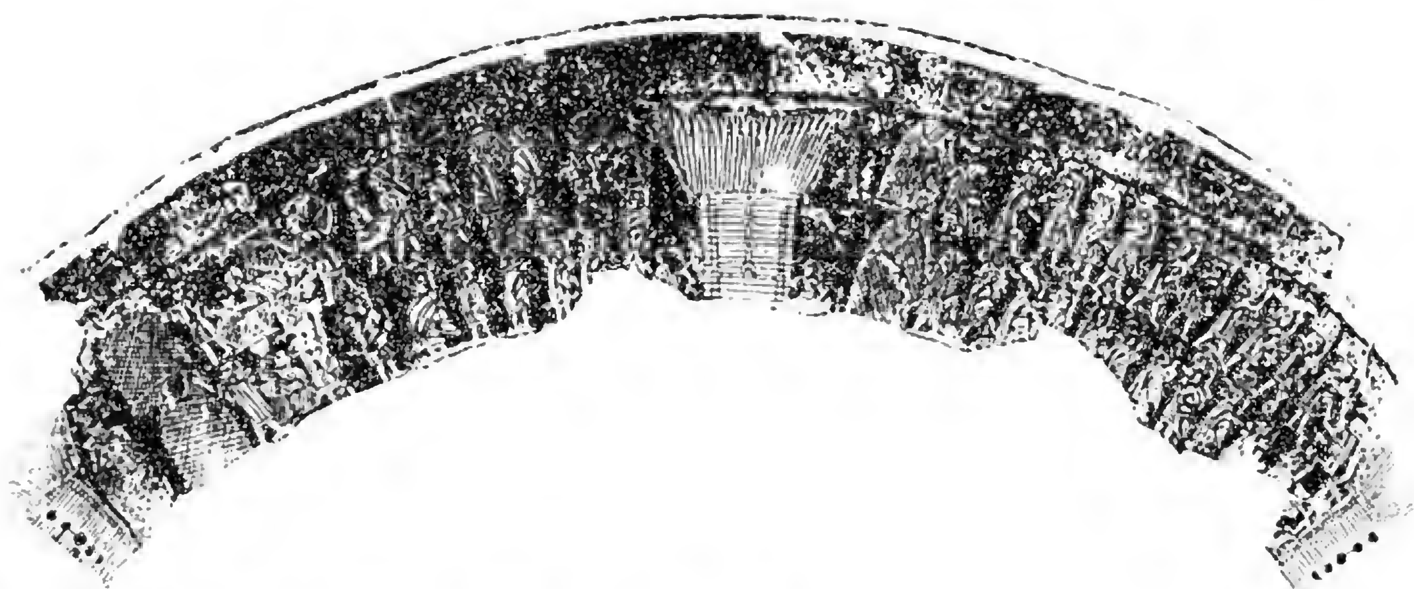


图 1－34　晋宁石寨山铜鼓形双盖铜贮贝器腰部所刻干阑式仓屋

是出于保护山墙的考虑。在江西贵溪的古越族崖墓中，也曾发现带有长脊短檐屋顶的屋形木棺，“它的底部悬空，有六足支撑，棺盖两头翘起，挑檐出外，盖面呈两坡式，棺底向内收缩”[30]。为了支持长脊两端，石寨山某些小铜屋在山墙外另加了一根山柱。屋顶可能铺盖草、树皮或木片，用多数交叉出头的木棍压住。墙壁或以席片围成，或采用井干结构。长脊短檐倒梯形屋顶，直到今天在西南少数民族和东南亚国家的干阑中仍然多见（图 1－35、36）。日本古代神社中也多有出现。日本神社甚至也多在山面另立中柱。屋顶上的交叉木棍在日本发展为屋脊上的装饰，称为千木。

与上述小铜屋大约同时的两件传世品云南铜鼓中也有干阑的形状，有长方形平面和圆形平面两种。前者似为四坡顶。后者为囷顶，可能是仓房（图 1－37）。此外，云南岩画也绘出过干阑，但时代不详（图 1－38）。这些图象中的墙壁有井干结构，也有的似为席片。

虽然我们对于原始干阑掌握的直接材料还很少，但根据上举一些稍后的材料和现代干阑来推测，还是可

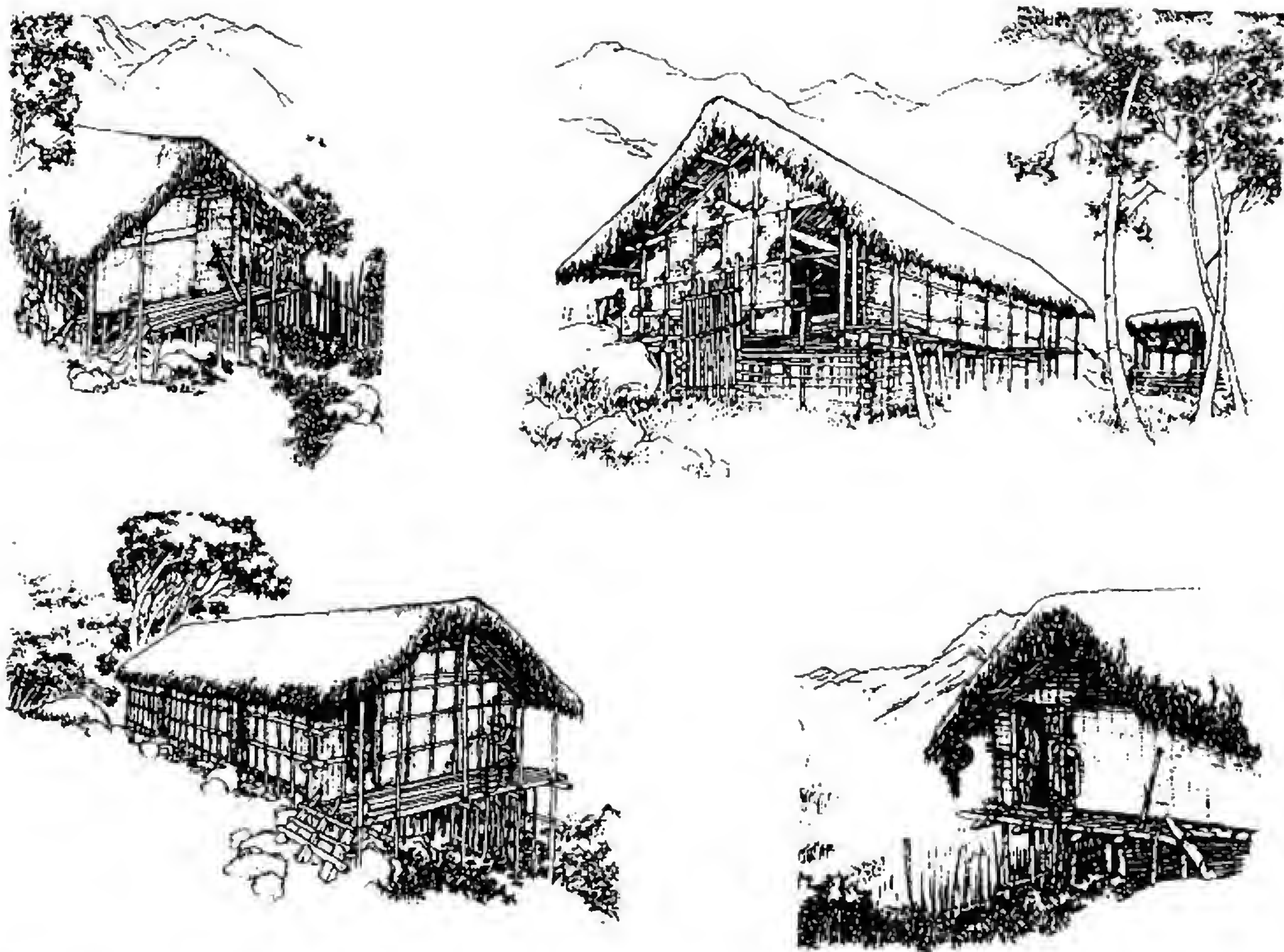


图 1－35　云南少数民族现代干阑民居

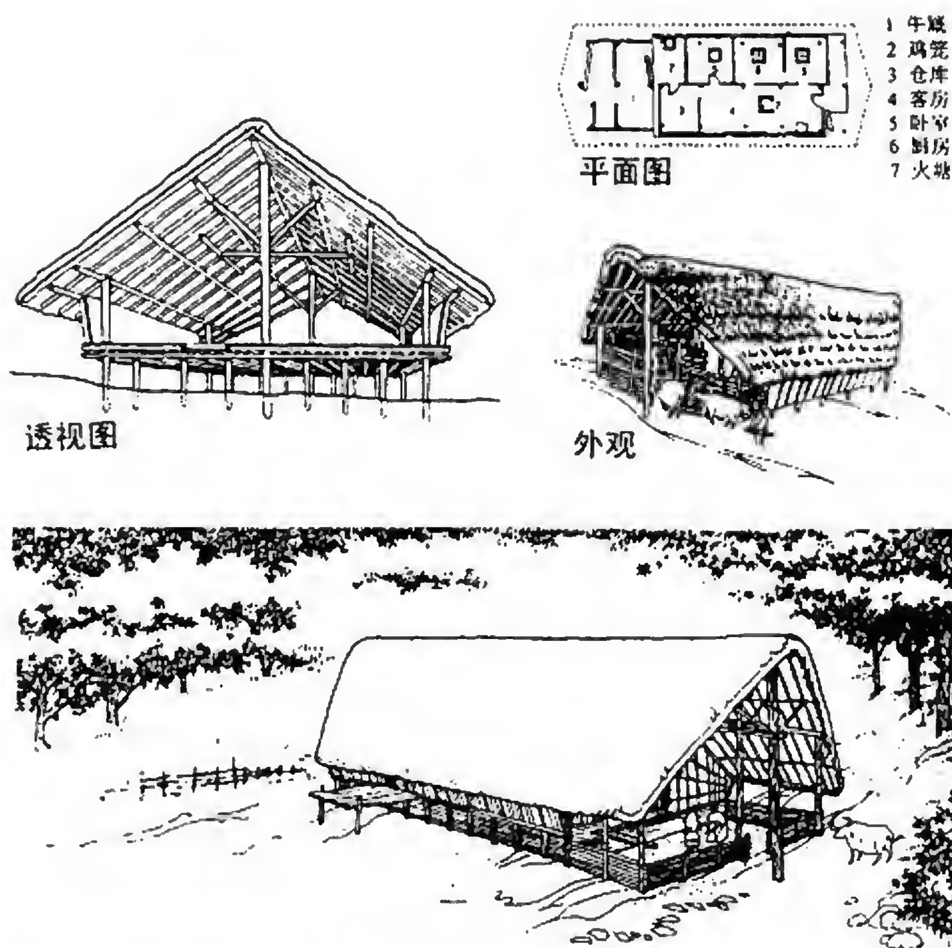


图 1－36　云南景颇族低楼式干阑民居

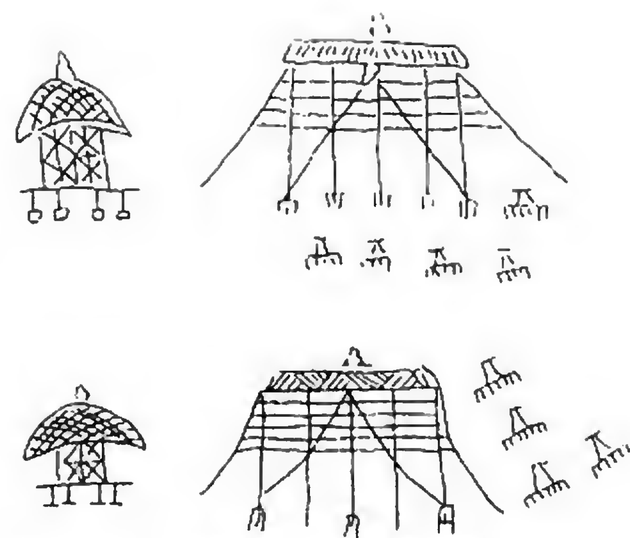


图 1－37　云南铜鼓上所刻干阑形象



图 1－38　云南沧源岩画中的干阑建筑和村落

以得到一些印象。例如，为了适应南方多雨的气候，干阑的屋顶都较大较陡，出檐较深。而大屋顶与深远的出檐正是以后中国建筑的一个显著特点。由于屋顶大，屋顶的美化也就更为必要。营盘里和石寨山资料的屋顶正脊，两端都向上翘起。石寨山小铜屋在悬山山花部分还有处理得十分丰富的搏风板，并有更多的屋顶形式：有的类似歇山顶，即在悬山屋顶的山面各加一条披檐；有的悬山顶沿长向中高边低作一次或两次跌落，使屋顶的正面分为三段或五段。这些，在现代干阑中仍常可见到。就技术角度而言，属于楼居形式的干阑建筑要比同时代北方穴居建筑的水平为高，河姆渡已广泛采用榫卯结构。以上情况，都说明干阑建筑对于形成以后中国传统建筑的造型特点，可能起过颇大作用，值得充分注意。

穴居和干阑，借用现代语言，是中国史前建筑的两大流派。在这里，我们已开始接触到地方风格的问题：在北方穴居房屋，厚厚地涂抹着草泥的屋顶和墙、贴着地面的一座座矮墩墩的形体、与黄土地完全一致的色调，显得敦实而朴质；而南方干阑房屋架空的下层空间、薄薄的板壁或席墙、带有栏杆的空廊和挑出深远的屋檐，散布在湖光山色绿树之中，显得空灵而通透。但史前建筑的所谓“地方风格”，开始时完全只是由于气候、环境等自然条件的不同造成的，并未掺杂有多少人文精神的意义，只是在以后进一步发展中，不同地域文化人群的主观审美意识才起了越来越大的作用。

第四节　史前建筑艺术的集中体现
——“大房子”、祭坛、巨石建筑

建筑一般都具有物质的与精神的双重属性，但在不同的建筑中，物质与精神所起的作用是不等量的，这在史前建筑中也不例外。在原始社会晚期，除了主要具有物质功能意义的居住建筑以外，还出现了一些与精神生活有更多联系的建筑。对于后者来说，“精神”所起的作用更大一些，艺术内涵也比一般的形式美处理更具深度，例如对纪念性、情绪性和某些象征性的追求等，形式美的加工程度也更高。这使它们成为史前建筑艺术的集中体现者。这些建筑包括母系氏族公社的“大房子”、祭坛、原始墓葬和作为另一种墓葬的巨石建筑等。

“大房子”是这类建筑的最早代表，在氏族村落中兼具集会和祭祀功能，也许还有首领居住功能，或者说具有“教堂”和“宫殿”的双重性质。对其进行美的以至艺术的加工，显然比一般居住小屋具有更多的必

要性。“大房子”的规模比居住小屋大出很多，其考古学得名也正由此。建造者因而获得更多的自由度，可以利用更多的手段对之进行艺术处理，从而能够表达出与其物质和精神功能相符的某种情绪倾向——庄重、宏大、肃穆。它应当是集合全体的力量共同建造的，体现了更多人的聪明才智。所以，它们是建筑艺术的最初诞生地，是以后宫殿和庙宇的先导。现存的大房子遗迹，主要发现于北方穴居系建筑遗址中。

作为人们在露天祭祀自然神祇的场所，现知原始祭坛遗址主要属于东北及内蒙古红山文化或与其相近的文化。祭坛反映了人的空间观念已从房屋内部的有限范围扩展到更大的自然天地，在建筑艺术发展史上有重要意义。它们是以后中国历久不衰的礼制建筑的先声。

原始墓葬在社会学上有重要意义，是获取有关原始人的社会制度、生活状况和他们关于生与死的观念的丰富的信息来源。在建筑意义上，从最初墓葬的十分简陋到以后的逐渐隆重，以至在阶级社会的前夜出现了作为墓葬的巨石建筑，表明了人们对建筑提出的纪念性的要求，是以后陵墓建筑的滥觞。

一　“大房子”的情绪意念

“大房子”发现于穴居系列建筑流行的地区，在仰韶早期已经存在。可以有把握地认为，距今五千年仰韶晚期即新石器时代中期的某些“大房子”，与仅止于作某种形式美处理的一般居住小屋相比，业已上升到了有意识地渲染出某种情绪氛围的、狭义的即“真正的”建筑艺术阶段。

临潼姜寨、洛阳王湾、陕西华县泉护村、西安半坡和甘肃秦安大地湾等地，都有“大房子”的遗迹。姜寨的“大房子”属仰韶早期，共五座，分属五个氏族，都是方形，有半地穴，也有地面建筑，面积最大的124平方米。室内中心灶坑两侧的地面高出10厘米，与半坡、姜寨一般居住小屋睡卧处的地面也略有高起的情况相同，可能平日供老人和儿童居住，可容二三十人睡卧。它们与中小房子其实差不多，只是规模较大而已。王湾和泉护村的“大房子”也属仰韶，但分期不明，保存也不完整。半坡的“大房子”F1属仰韶晚期即新石器时代中期，约160平方米，方形，半地穴。在中心灶炕周围对称设四柱，后部的二柱之后可能分为三间，在室内地下发现有人祭坑，表明人们对这座建筑的重视（图1－39）[31]。大地湾有两座“大房子”，即F901和F405，也属仰韶晚期，但不一定是同时的。它们都是地面建筑，形制相近，其中F901较大也较

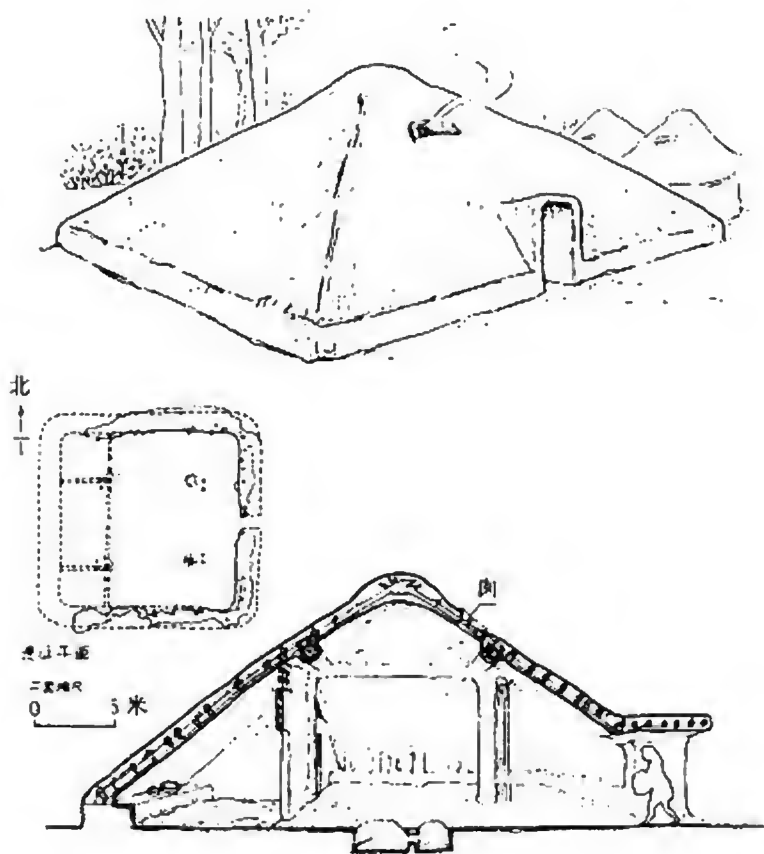


图1－39　西安半坡“大房子”F1复原

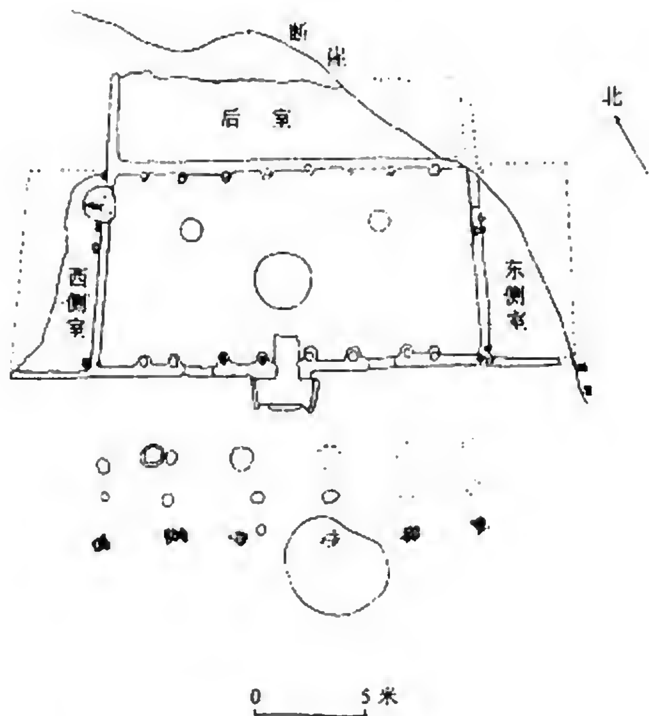


图1－40　甘肃秦安大地湾“大房子”F901平面



图 1-41　甘肃秦安大地湾“大房子”F901 遗址

复杂，保存较完整，建筑艺术的水平也最高[32]。

F901 在一条南北方向的河道西侧，背河面岗，从河床方向很远就可望见。房址由主室和左、右、后三个附室组成。主室长方，以长边为正面，朝西，室内净面阔约 16 米，净进深约 8 米，面积 128 平方米。木骨垛泥墙两面涂草泥，总厚 0.45 米。前后墙各有 8 根均匀布置的附壁柱（除前左角另有一根附壁角柱外，余三角皆无柱）把墙面均分为九开间。前墙对称开三门，中间一门门前左右有雨篷柱，门下地面凹下少许伸入室内。室内正中靠前有一大的圆形火塘，左右偏后各立一很粗的内柱，每柱前紧贴有三根细柱以加固。内柱和附壁柱不对位，但大约正位在由后壁最外一根附壁柱向平面中心引伸的 45°斜线上。左右山墙靠后各有一门通左、右侧室。侧室长同主室进深、宽各约 3 米。主室之后的后室，面阔同于主室，进深和门的情况因现状被岸坡打断，已不明。侧室和后室也都是木骨泥墙，但较薄。所有各室的墙面和柱面都涂抹草泥。主室地面含料姜石粉，黝黑平整，压磨得十分光洁。由倒塌下来的屋顶残块，可知椽子上下都涂有颇厚的草泥。

整座建筑之前是一片不大而平坦的广场，有一些纵横对位的小柱洞，柱网上面原来可能以枝叶覆盖成棚（图 1-40、41）。

F901 尚未经仔细复原研究，估计在主室最外一根附壁柱以内是四坡屋顶，左右坡继续向山墙方向坡下。前坡中心有囱，和左右门对位处也可能有囱，正对中囱在正门前有雨篷。侧室和后室可能都是向外的一面坡顶[33]。全部四室的面积可超过 220 平方米，是穴居系列建筑中规模最大的，很可能属于一个部落或几个部落组成的部落联盟所有。在举行集会时，广场的荫棚下也会聚满人群。

这座建筑平面严谨，布局紧凑，熟练地运用了多种建筑造型手法，是史前建筑艺术业已诞生的证据。正立面上的中央雨篷与屋顶前坡火塘上方的中囱上下对位，突出了构图的中轴线。左右二门和可能存在的左右囱是其陪衬。三门集中于中部，位置靠近，三门以外的左右墙很长，形成疏密的韵律。主室屋顶可能是四坡顶，中高边低，附室屋顶可能是一面坡，形体上突出了主室中部。室内火塘和内柱呈倒品字形布局，把室内空间划分为五：居中空间靠后，较小，是仪式主持人所在；左右空间靠前，较大，是参加仪式人群的位置；又有两个更小的空间在后部两角，是通向侧室的过渡。五个空间大小有序、对称均衡。

总之，它综合运用了对称、对位、对比、疏密、向心、主从、韵律等多种构图手法（这些手法有的已见于一般居住小屋），使这座部落联盟的公共建筑呈现出某种隆重、严肃而热烈的氛围，使它除了是一种物质产品外，更具有明显的精神产品的意义，从而步入了“艺术”的行列。它的以长向为正立面、采用单数开间，以及强调中轴线的对称构图，在今后数千年内不断得到应用和充实。

二　祭坛的空间观

原始祭坛是原始人露天祭祀自然神祇的场所，在新石器时代中期开始出现。

已知最早的原始祭坛是1979年发现于辽宁喀左县的东山嘴遗址，属红山文化，距今约五千年。遗址在一条东西长、向北弯曲的弧形山梁正中一个平缓凸起并向南伸出的"山嘴"前端台地上。山嘴南面，大凌河从西南向东北流过。河对岸山梁上有山口，正在从山嘴沿祭坛中轴线向南的延伸线上。山嘴高出大凌河50余米。可以看出，这个地点是经过选择的，高显空旷，视野广阔，注意了同大自然的呼应契合。

遗址北部是一座接近方形的祭坛，东西长约12米，南北宽9.5米，存高约0.5米，以大都经过加工的石块镶砌周边。坛上是红硬土或红烧土面，存有三处石堆，由密排立置的长条石组成，条石顶端多为尖形。方坛以南约15米处有一座直径2.5米的小圆坛，坛上满铺小河卵石，周围用石片镶边。石片只有一层，下有约半米高的黄土坛基。在小圆坛以南约4米，尚有三个互相打破的近椭圆形坛。从地层和打破关系，它们早于其北的圆坛，可能在先后不同时期，实际上只有一座圆的或椭圆形坛存在。从方坛东、西各6米起，顺山坡向外铺砌大面积石块。方坛南边近处，左右各有石堆，据推测可能是方坛扩大后的遗存。

在圆坛附近发现了一些裸体女性陶塑像残块，大者可复原约当真人一半高，可能原置于圆坛上作为生育之神或农神来奉祀。圆坛只作为神坛，不供登临。方坛上的堆石可能是地母（或称为土地之神或社神）的象征[34]。若如此，二坛合称就是最早的社稷坛了。用石头象征地母，以前也有发现，如徐州铜山丘湾殷商社祀遗址，以及时代不易确定的连云港将军岩遗址等。也有人认为圆坛所祀为天，果真如此，则反映原始人已产生了天圆地方的观念。

这是一处值得重视的遗址。从坛址与大自然环境相关位置的选择，到群体布局的轴线对称和方圆互补，都体现了以自然天地为参照系的大尺度空间观念，并开启了中国传统建筑注重群体规整组合的先声。

据殷商时"祀于内为祖，祀于外为社"即祭祀祖先在室内，祭祀自然神在露天的祭祀制度，奉祀祖先神位的房屋称为"庙"，奉祀自然神灵的台形建筑称为"坛"，可合称为"坛庙"，中国建筑史学或称其为"礼制建筑"，是中国流行数千年一直延续到封建社会结束的最重要的建筑类型之一。显然，东山嘴遗址为"坛"，是最早的礼制建筑遗存。

1983年，在距东山嘴约50公里的建平、凌源两县交界处的牛河梁，也发现了原始祭祀遗址，时代约与东山嘴相当，被称为"女神庙"。遗址出土与真人同大的完整的女神彩塑头像，还有大小不等的裸体女神像残块，有的复原可相当于真人尺度的三倍。女神庙遗址有主室和侧室墙迹，如果可以断定有屋顶，则正是祭祀祖先的"庙"[35]，女神塑像就是祖先的象征，与东山嘴的生育之神或农神的含意有所不同（图1－42）。

在河北北部、内蒙古东部和中部大青山一带红山文化或接近红山文化的遗址中，也发现一些原始祭坛，有的与东山嘴相当近似。包头市东大青山南麓的莎木佳遗址，在南北方向的一条山嘴上，由北向南依轴线布置了回字形石圈、矩形小石圈和更小的圆石圈。回字形石圈中央并有石块一堆。阿善遗址在莎木佳和包头之间大青山南麓，也选址在一条南北向的山嘴上，沿南北轴线全长51米的范围内，排列着成串的十七八座圆锥形石堆，南端一座最大，直径8.8米，其它均约1.5米。石堆下都有规整石块叠砌的基台，附近有连续的弯曲墙基。莎木佳遗址距今约四千二百年，阿善遗址距今约四千年，都晚于东山嘴（图1－43）[36]。

在河北滦平的一座山上，每隔40～50米就有一些立石，从山顶一直排下。山东胶县三里河的两处龙山文化遗址，都由河卵石铺成，一为长方形石面，另一为圆坑。甘肃永靖大何庄齐家文化遗址，有"石圆圈"五处。这些，都可能与祭祀有关[37]。

所有祭坛都使用而且几乎只使用石材，这是引人注意的。事实上，原始人所可能找到的几种有限的建筑材料中，只有石头才比较容易造成与土地和树木产生反差的独立境域，而且具有差强的永久性。

更值得注意的是这些祭坛反映了原始人空间观念的升华。居住小屋以至"大房子"，所谓空间指房屋的内部空间，是由墙壁、地面和屋顶围合起来，形成一个从大自然中"挖"出来的、相对隔绝的独立的小天

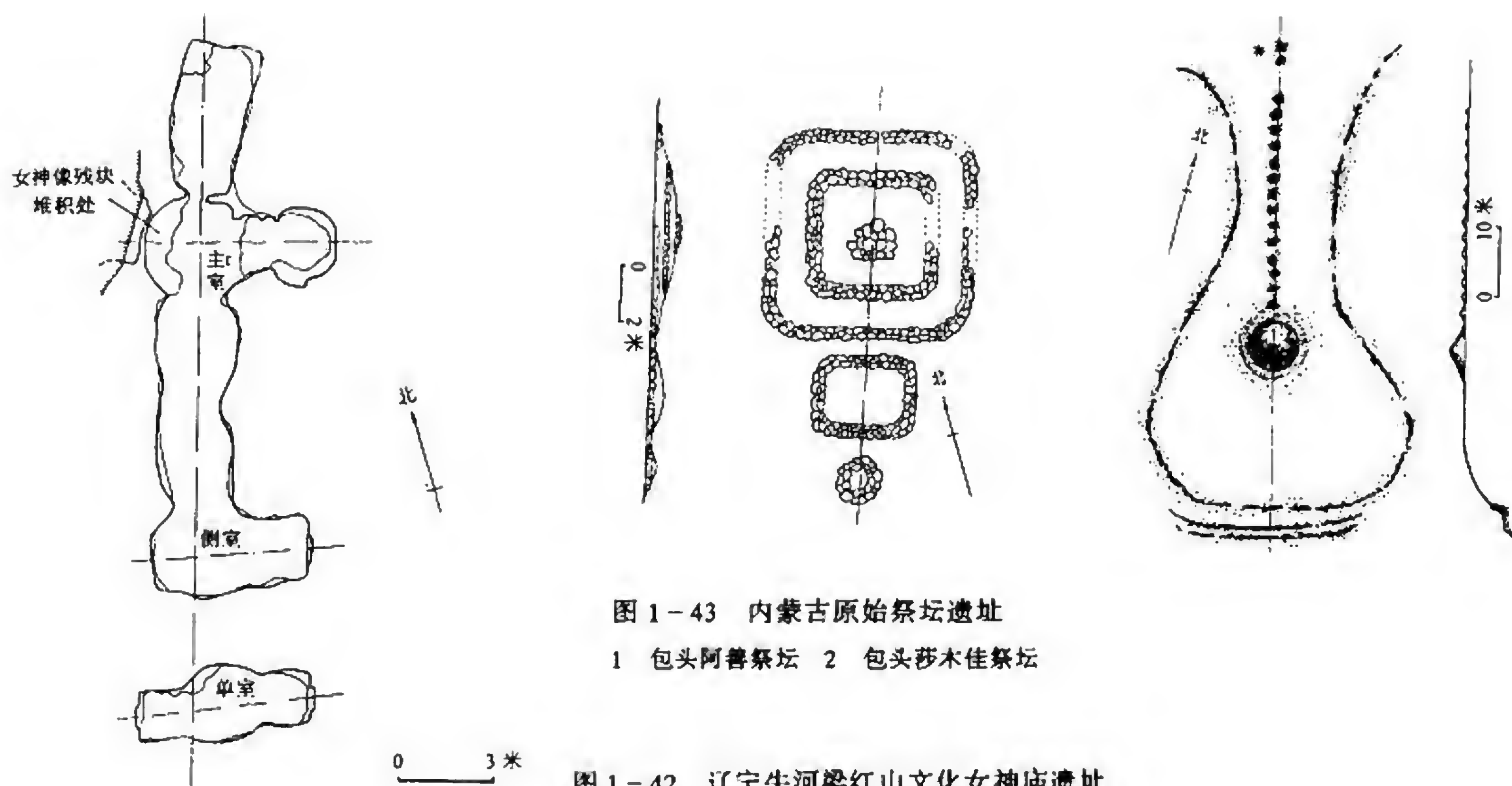


图 1－43　内蒙古原始祭坛遗址

1　包头阿善祭坛　2　包头莎木佳祭坛

图 1－42　辽宁牛河梁红山文化女神庙遗址

地；人在其中完成属于人自身的、与自然相对无关的活动，着意于排除自然，把自己暂时地封闭起来。而祭坛不是房屋，它把建筑空间观念推向了一个更广阔的领域。它不是以人工围蔽体来规定的，而是以一种“天地为庐”的观念为契机，以可见的天际轮廓线模糊界定、可感知又不能明确度量的“大空间”的存在。虽然就村落的布局而言，人们已有过类似大空间的概念，但那在颇大程度上只是应实际生活的需要自然而然产生的，与祭坛的大空间相比，不但有一个规模上的区别，更在于后者的自觉性。

在祭坛，人的活动与“日常生活”的物质性相对，是一种纯精神性的生活：呼唤神灵，礼拜天地，尽情释放对自然神祇无限敬畏的激情。原始人从生活实践中体验到，他所敬畏的雷霆闪电、流火洪水，这些大尺度的超人的神秘力量，都显现在大天地中，已经被拟人化了的自然神灵当然也就应该在大天地之中“居住”或飘游；为了神人对话，当然不要有墙壁、屋顶之类的阻隔。这也就是“祀于外为社”的原因。原始祭坛不但是礼制建筑的起源，它的空间观念的升华，使得以后中国建筑特别重视人与自然的和谐，具体反映在城市选址与规划、名山胜境的开发、园林和大型建筑组群室外空间的构成等方面，无不同原始祭坛的空间观念有关。

三　原始墓葬、巨石建筑的纪念性格

人类处理尸体的方式甚多，如土葬、火葬、水葬、天葬、高架葬及更多的葬法，以土葬最多。这里说的墓葬主要即指土葬。

在旧石器时代晚期北京周口店山顶洞人的下洞中，曾发现氏族的“公共墓地”。尸骨上撒有赤铁矿粉，说明曾举行过一定的仪式，但似乎未经掩埋。一直到新石器时代，主要在南方一些地区，仍流行未经埋葬、只将遗体在平地以虚土浮掩的葬法，如南京北阴阳营、余姚河姆渡、嘉兴马家浜，常州圩墩、吴县草鞋山和上海青浦崧泽等遗址。但新石器时代更多的埋葬方式是掘穴土葬和瓮棺葬。前者在平地掘出浅坑，放入尸体或二次葬的尸骨（有时有陪葬品）加以掩埋，大多是一次单身葬。墓穴作长方形浅竖穴，穴壁平直。墓地集中设在居住区附近，在同一墓地头向基本一致。瓮棺葬由大瓮和作为瓮盖的倒置的盆或钵构成，多用以盛放儿童尸体，盆、钵底部有有意凿出小孔，似乎是留给灵魂的出入口。瓮棺多埋在居住区内住房周围，表示人们对夭折儿童的关心。

此时的墓葬绝大多数没有葬具，或有穴坑经过火烧，或在墓底铺设红烧土，只有极少数使用简单的木棺，有的似乎还有木椁或石椁。半坡墓地一座唯一的木棺墓，死者是一个三四岁的女孩，随葬品丰富而精致，似属于较高的社会阶层。山东泰安大汶口遗址10号墓有用圆木卧叠构成的井字形木椁，椁内可能还有棺，死者为一老年妇女，随葬大量石质和一些玉质、象牙质、骨质装饰品和器物，还有多达九十多件的陶器，与同一墓地仅能容身的墓穴、极少的随葬品以至空无一物的墓葬相比，显然表明了贫富分化的程度。山东诸城龙山文化遗址有十余座木椁墓。日照东海峪龙山文化遗址有石椁墓。甘肃新石器晚期的葬具形式较多。半山类型有木棺和石棺，木棺以木板或半圆木围成；石棺四壁大多各由一整块石板围立而成，棺底有整块石板，棺盖由数块石板拼成，和下面将要谈到的巨石建筑"石棚"相近，只是埋于地下。马厂类型的木棺在底板下和盖板上各有横向的三条窄木板，两端各凿孔眼与竖立的木柱榫头相接，上下紧夹，将全棺固定。齐家文化有独木挖成的木棺，有的还加盖[38]。不管有无棺、椁，此时都还没有墓室。

所有以上墓葬可能都只是平土掩埋，不起坟，所以也不存在墓上部分。古文献对此曾有过记载，《礼记·檀弓上》记孔子说："吾闻之，古也墓而不坟"，郑注"古谓殷时也，土之高者曰坟"。段注《说文解字》说："墓为平处，坟为高处。"可见迟至商殷，墓上还没有封土。

但新石器时代晚期出现积石冢和作为地上墓室的巨石建筑"石棚"，是值得注意的现象。

积石冢即以大小石块掩埋尸体，在上述牛河梁红山文化"女神庙"附近有数处冢群，与"女神庙"同期，距今五千年，是中国最早的积石冢遗存。它们都在山顶或小山包上，一般都以经打制的石块堆成。石块各边长度约20～40厘米。冢形有方、圆两种，规模很大，一般的冢占地300～400平方米，最大的超过1000平方米，平均堆石高度在1米以上（图1－44）。每冢内一般都有数十人列"棺"而葬，也使用石棺。冢群中心为大冢，周围有许多陪葬小冢，透露出对较尊贵死者的纪念性要求[39]。

巨石建筑（Megalithic Buildings）是新石器时代晚期出现在中国、日本、朝鲜半岛、印度、马来群岛、高加索、欧洲、北非等很多地方、以巨石建造的某些原始建筑的总称，包括作为墓室的石坟、石棚和可能作为宗教祭祀场所的列石、环石等。前述甘肃半山文化的石棺葬就是石坟。石棚与石坟差不多，只不过后者埋于地下，前者暴露在地上（图1－45）。中国出现的主要是石棚，分布在辽宁、吉林、山东和湖南、四川，以辽宁、山东为多，辽东半岛更为集中，现在保存的还有五十余处。辽东石棚的时代起自新石器时代晚期，距今约四千年，但多数属青铜时代，有的可能晚至春秋，大多使用花岗石（图1－46、47；图版4）。

石棚用四块大石板围成长方形四壁，其中某一短边是前壁，上部露空，作为灵魂出入口。四壁之上覆盖一块大石板为平顶，顶板四面挑出四壁甚多。石棚大者长2米余、宽近2米、高1米余，石盖向左、右、后



图1－44　辽宁牛河梁积石冢

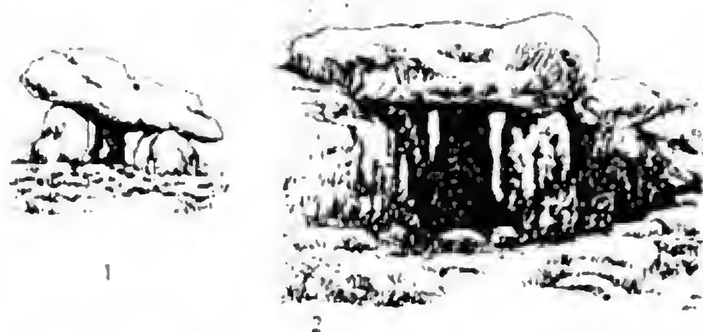


图1－45　石棚

1　法国石棚　2　爱尔兰石棚

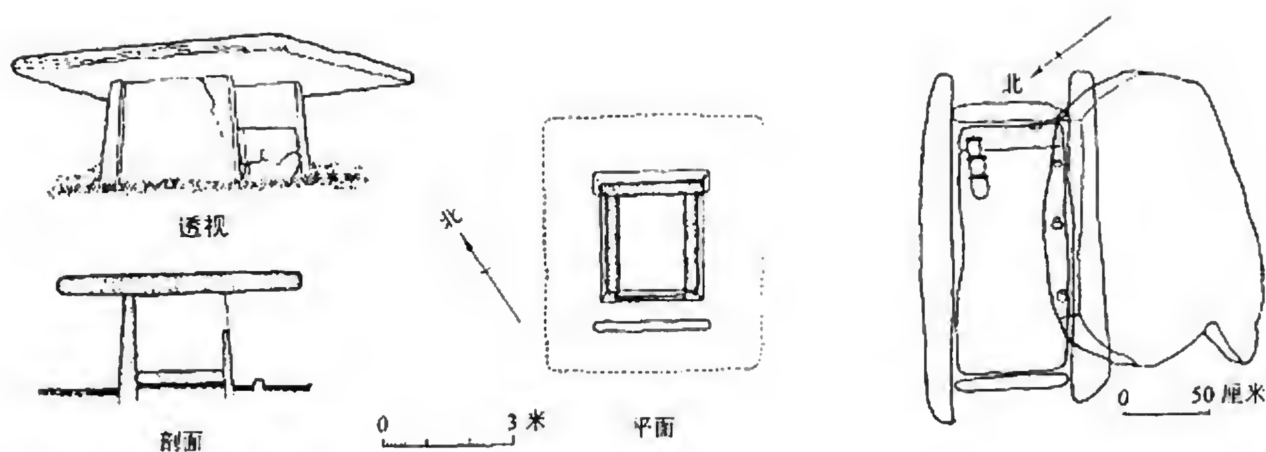


图 1-46　辽宁海城石棚

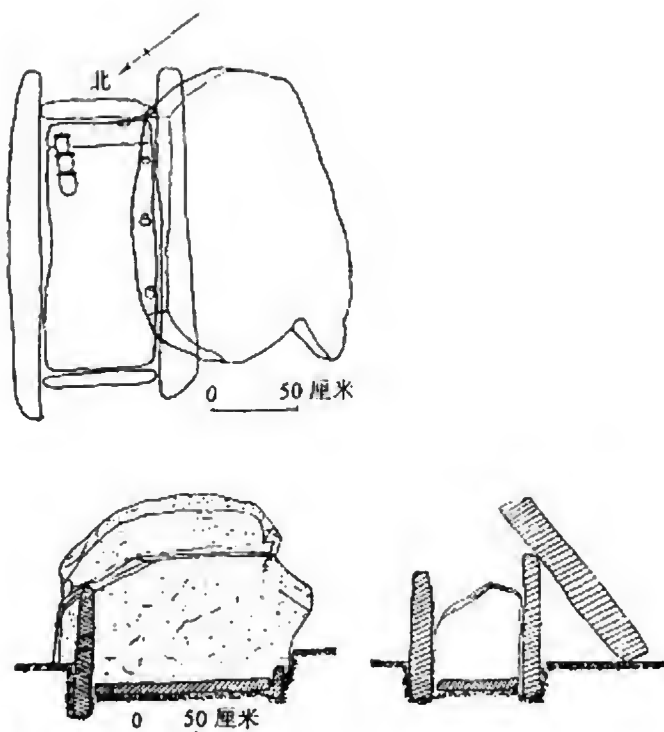


图 1-47　辽宁盖县伙家窝堡一号石棚

三方伸出1米多，向前伸出更多。石棚下铺有底石。小的石棚和大的差不多，只是较小。一般来说，大石棚的石板经过磨制，套合整齐，有底石；小石棚多用自然石，不整齐，无底石，挑檐也短或不挑檐。以上差别反映了墓葬主人地位的不同[40]。

石棚在新石器时代晚期的产生，除了社会学上的贫富分化，阶级开始萌芽以及宗教的进一步自觉外，也说明了人对于超出自身实际生活需要和人的个体对时间、尺度等其他建筑品质的追求。从此以后，永久性、纪念性和通过使用难以加工的材料来显示的尊贵性，就进入了建筑的领域，成为推动建筑艺术发展的动力。

墓葬也是一种纯精神功能的非房屋建筑，是几千年来中国建筑的一个重要门类。统治阶级尤其是帝王的陵墓，到奴隶社会以后才大量出现。

第五节　环境选择，向心集团式规划及其破坏

在漫长的旧石器时代，人类祖先随遇而安，如果有过对居住地的环境选择，也只是侧重于安全和相对的方便。到了新石器时代，大自然已不再那么可怕，人们对美的追求可能已经扩大到环境选择和村落规划等方面。

新石器时代的定居村落一般都选址在靠近河边的台地上，视野开阔，绿水萦绕，远近或有山岭逶迤。新石器时代早期的河南新郑裴李岗遗址就是这样：双洎河在村落西边南流，然后绕过村落南缘东去，川原壮阔，阳光明丽。村落临河踞岗，在河湾台地上高出河床20余米、高出平地3米以上[41]。著名的半坡和姜寨村落也都选择这种地段。前述秦安大地湾仰韶时期的"大房子"F901和以辽宁喀左东山嘴遗址为代表的许多祭祀遗址实例，更证明人对环境选择的重视。

这些迹象，都显示了新石器时代的人类已产生了对建筑环境美的要求。

关于以仰韶文化早、中期为代表的母系氏族社会繁荣期穴居系列村落的群体规划，在绝大多数遗址上已看不出完整的构图，只有少数几处如临潼姜寨、西安半坡和宝鸡北首岭，尚可看出规划的部分，其中以姜寨一期(相当于半坡早期即仰韶早期，距今六千余年到七千年)的村落最为完整和典型，以向心集团式为特征[42]。

村落南为骊山，北望渭水，西濒临河，东达平原，地势平坦，利于农耕和畜养，也宜于采集和渔猎。居

住地呈直径150～160米的不规则圆形，有不深的一圈壕沟和沟内沿的一圈栅墙围绕。沟东是墓地，沟西靠近临河有窑场。栅墙内每隔一定距离建一小房为“哨所”，门均内向。主要寨门在西南，取水和出入窑场都经过这里。村落中心是一片圆形广场，周围环建五组建筑，每组都以一座方形“大房子”为中心，围绕它建有十三到二十二座中小型圆形或方形居住小屋，形成小团。团与团之间保持一定距离，分组明显。大小房屋几乎都是半穴居，也有地面建筑。值得注意的是所有房屋都朝向中央广场开门，这样的布局即为向心集团式，显然是有意识安排的（图1－48、49）。

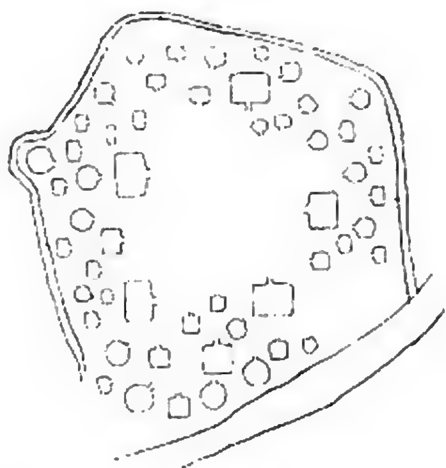


图1－48　陕西临潼姜寨原始村落平面

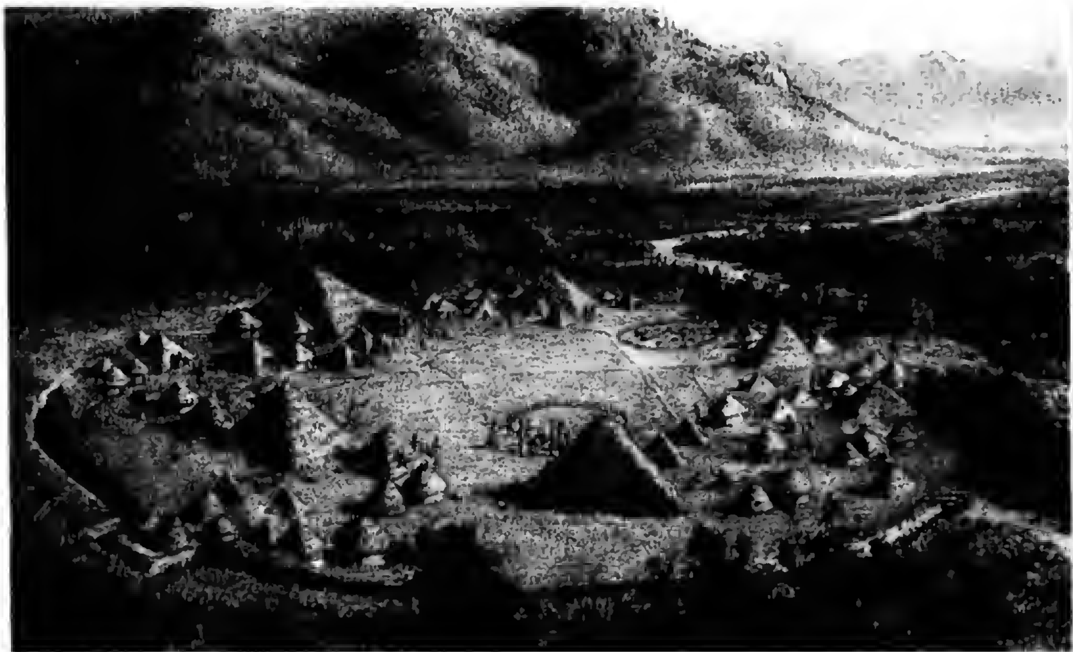


图1－49　陕西临潼姜寨原始村落复原鸟瞰

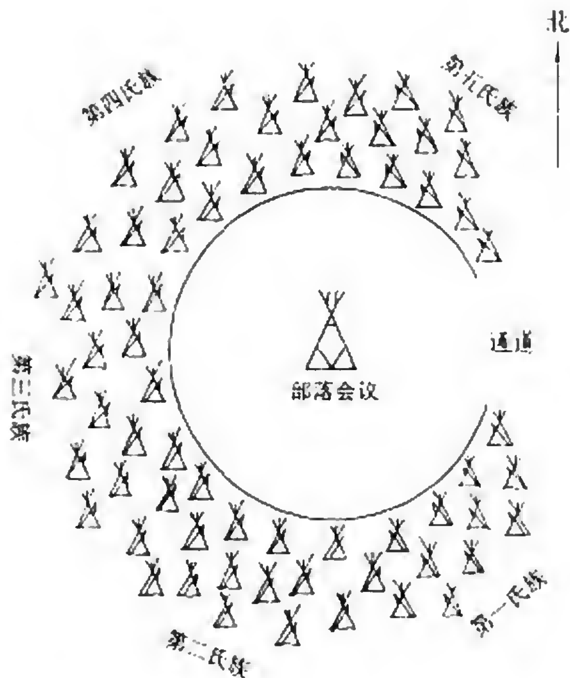




图1－51　欧洲原始村落的向心布局

图1－50　北美印第安折颜部落村落的向心布局

半坡和北首岭的住房也都朝向群体的中心开门。

像这样的向心式圆形、椭圆形或方形的史前村落形式，在国外许多保存着氏族血缘关系的现代原始部落中仍然存在。如巴西的印第安人村落，“就像一只横放在沙漠中的车轮。住房之间有一条宽阔的林荫道把轮子的边缘连接起来。而轮子的中心则是村子的广场。村中每间住房都有一条笔直的小路通向轮心，……广场是他们生活的真正中心”[43]。北美印第安折颜部落的村子也与姜寨十分相近，它有五个氏族，每个氏族有十二三座帐篷，排成圆圈，只有东边留一条通道，在中央圆形广场上搭建一个部落会议的大帐篷。据研究，姜

寨的五组建筑就是五个氏族，全村共居住四百五十至六百人（图 1－50）[44]。欧洲也有这种原始村落遗址发现（图 1－51）。

有意识完成的周边向心集团式规划，反映了原始公有制社会氏族内部团结凝聚的心理。

类似于姜寨村的向心式规划，在云南西双版纳哈尼族某些仍保存家庭公有制的大家庭住房中至今仍可见到。这些家庭已进入父系氏族社会，由父亲或长兄任家长，但全家经济仍保持公有性质，分居共炊。住房群的中心有一座大的母房，称“拥戈”，围绕“拥戈”有众多较小的子房，称“拥札”。母房是干阑式。子房也是干阑式，也可能是地面建筑。母房内分为两部分，一供家庭未婚或老年女性成员共住和全家共炊用餐，一供老少男性居住。众子房则归成年男性居住，婚后夫妻也住在那里。大家庭全家人口常达二三十人（图 1－52）[45]。

龙山文化早期开始进入父系氏族社会，私有制已经出现，向心集团式规划方式被破坏。龙山中、晚期出现城堡，是此后数千年中国建筑广泛采用的院落组合式规划的先兆。

由于私有制的出现，各父系小家庭自营住房，住房质量有所下降，村落也就谈不上什么事先的规划，而呈现相当凌乱的面貌。例如，在汤阴白营已发掘的 1830 平方米的面积中建造的四十六座地面建筑，密集而散乱，看不出什么布局规律[46]。

但是，在上层人物使用的建筑中，私有制的出现却赋予建筑艺术全新的发展契机。例如淮阳平粮台发现的城堡遗址。平粮台城属前商龙山文化，即商朝以前由商部落所建，不早于龙山文化中期，距今约四千三百余年，现存还比较完整也比较规则，方向几乎正南北，呈正方形，长宽各 185 米，城墙夯土筑[47]。据称“城外还有宽敞的护城河”[48]，是中国发现护城河的首例。北门在北墙中段偏西。南门在南墙正中。南门总宽约 8 米，紧贴缺口东西壁附建有各宽 3 米许的门房，两个门房的门相对，剩下的门道宽度只有 1.7 米（图 1－53）。城里有十几座房基，都是土坯砌筑，长方形，分间多室，互相垂直，下有土坯台基，有的台基高 0.72 米。这是当时最高级的房屋了，应为奴隶主所居。据发掘报告，其中有的作南北朝向。中国地居北半球，房屋南向便于取得充分的日照，以后，在长达几千年中，建筑都以南向为主。它们总体的布局关系虽然还不完全清楚，但可以估计，互相垂直的规整建筑将会围成一个个方整的院落。事实上，方形城墙本身就是一座大院落。顺着这些建筑自然也就形成纵横方向的道路。

此外，与平粮台时代相近甚至更早的城址还有内蒙古凉城老虎山、包头阿善、山东章丘城子崖、河南安阳后岗、郾城郝家台、寿光边线王等遗址。郝家台城的平面也接近正方形，城墙夯土筑，城内有房基遗迹。

一重重院墙、一座座院门，戒备和防御，正是私有心理的外现，以后，这成了中国阶级社会建筑群规划的重要特征。

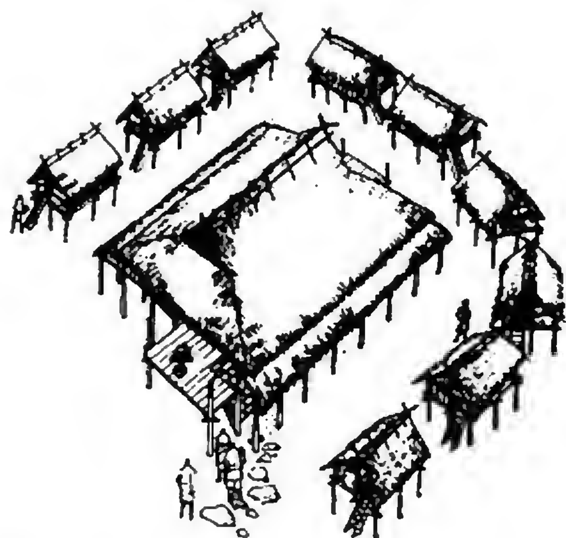


图 1－52　云南哈尼族住屋的向心布局

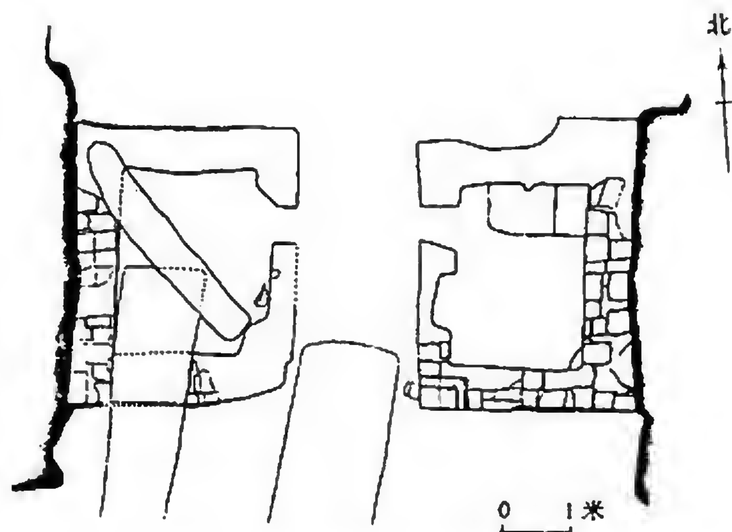


图 1－53　河南淮阳平粮台前商城址南门“门房”

史前建筑经历了漫长的萌芽时期，发展速度由缓慢而加速，尤其在新石器时代中期以后约两千多年里，更得到大为迅速的发展，人们积累起许多有关形体美处理和空间处理的经验，产生了居住建筑和公共建筑的初步分化以及地方性的差别。在原始建筑末期更出现了纯精神功能的或非房屋的建筑类型。这些，都为以后建筑艺术的发展打下了初步的基础。恩格斯曾经说过，“作为艺术的建筑术的萌芽”，至迟从新石器时代晚期以前就已经出现了（《家庭、私有制和国家的起源》）。从我们的综述中可以得知，如果把大地湾新石器时代中期的“大房子”作为萌芽状态的建筑艺术业已出现的标志，恰好证实了恩格斯的判断。需要说明，中国史前建筑虽然是特色鲜明的中国传统建筑的滥觞，但由于其幼稚性，还谈不上与世界其他地区的史前建筑已有多大差别或者民族的、地域的特点。正相反，基于生活和生产方式的简单和类似，全世界范围的史前建筑都显示出相当大的共性。如果说中国史前建筑已表现南北不同的某些地域特色，那也多半是因自然条件的差异而自发形成的。只有在人类进入文明社会以后，建筑艺术才能更加自觉更加迅速地发展。

1 摩尔根（1818～1881），美国民族学家和原始社会历史学家，著有《古代社会》。

2 恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》。

3 对于大树的崇拜习俗起源很早，周代以大树为“社”（土地之神），称为社树。西南少数民族如傣族、景颇族、哈尼族、侗族，以及受他们影响的苗族，还有西藏的门巴族，至今仍保存大树崇拜的习俗，村寨旁常有“保寨树”。这些民族多住在下部架空的干阑式建筑里，下面将要谈到，干阑建筑正是从树居经过巢居发展来的。傣族干阑屋的中柱很神圣，不许背靠和挂物。在侗族村寨中每寨必有的“鼓楼”，被称为“播顺”，意即寨之魂，传说就是照着“杉树王”的样子建造的。建寨前必先建鼓楼，一时来不及建造，必先立一株杉树以为代替，也是大树崇拜的遗迹。

4 牟永抗《绍兴306号越墓刍议》，《文物》1988年第1期。

5 徐中舒《巴蜀文化初论》，《四川大学学报（社会科学）》1959年第2期。徐氏认为“象依树构屋以居之形”。又可见安志敏《“干阑”式建筑的考古研究》，《考古学报》1963年第2期。

6 庆阳地区博物馆《甘肃宁县阳坬遗址试掘简报》，《考古》1983年第10期。

7 中国社会科学院考古研究所山西工作队《山西石楼岔沟原始文化遗存》，《考古学报》1985年第2期；中国社会科学院考古研究所山西工作队、山西省临汾地区文化局《陶寺遗址1983～1984年Ⅲ区居住遗址发掘的主要收获》，《考古》1986年第9期；中国社会科学院考古研究所泾渭工作队《陇东镇原常山遗址发掘简报》，《考古》1981年第3期。

8 李文杰《宁夏菜园窑洞式建筑遗迹初探》，《中国考古学会第七次年会论文集》，文物出版社1989年。

9 梁星彭、李淼《陕西武功赵家来院落居址初步复原》，《考古》1991年第3期。

10 杨鸿勋《仰韶文化居住建筑发展问题的探讨》，《考古学报》1975年第1期。

11 甘肃省博物馆、秦安县博物馆大地湾发掘组《一九八〇年秦安大地湾一期文化遗存发掘简报》，《考古与文物》1982年第2期；邯郸市文物保管所、邯郸地区磁山考古队短训班《河北磁山新石器遗址试掘》，《考古》1977年第6期；河南省博物馆《河南文物考古工作三十年》，《考古》1976年第1期。

12 河南省文化局文物工作队《河南偃师汤泉沟新石器时代遗址的试掘》，《考古》1962年第11期；杨鸿勋《仰韶文化居住建筑发展问题的探讨》，《考古学报》1975年第1期。

13 如巴勒斯坦纳吐夫文化（属西方考古学家所谓中石器文化与新石器文化之交，距今约一万一千至九千年）村落遗址，有约五十个同时存在的房屋，都是圆形。约旦耶利哥和贝哈前陶新石器A层（距今一万至九千年）的房屋也都是圆形，只有B层（距今九千至八千年）才出现方或长方形。叙利亚的穆勒贝特最早4层遗址的房屋（距今一万一千年）也是圆形，到穆勒贝特第三期（第10到17层，距今九千年以前）才有长方形。西亚人在距今八千年前，还在塞浦路斯留下了五十座圆形石基砖屋。以上均见《世界上古史纲》下册所转引，人民出版社1981年。

14 博里斯科夫斯基《苏联旧石器时代住宅建筑的研究》，《考古》1960年第6期。

15 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》第4章第7节“原始圆圈形象”，中国社会科学出版社1963年。

16 杨鸿勋《仰韶文化居住建筑发展问题的探讨》，《考古学报》1975年第1期。

17 中国科学院考古研究所《西安半坡》，文物出版社1963年。

18　例如，将两种鹦鹉——一种本能地只能把造巢的材料衔在嘴里运送，一种是把材料插入羽毛中——实行交配，遗传的本能力量竟如此强大，以致于后代不得不努力去衔住插入羽毛的材料，最后弄得什么巢也筑不成了。实验生动地证明了动物活动的本能性质。

19　《沣西发掘报告》，文物出版社1963年。

20　郑州市博物馆《郑州大河村遗址发掘报告》，《考古学报》1979年第3期。

21　河南省安阳地区文物管理委员会《汤阴白营河南龙山文化村落遗址发掘报告》，《考古学集刊》第3集，1983年。

22　宁夏回族自治区博物馆考古组《宁夏三十年文物考古工作概况》，《文物考古工作三十年》，文物出版社1979年。

23　河南省文物研究所、周口地区文化局文物科《河南淮阳平粮台龙山文化城址试掘简报》，《文物》1983年第3期。

24　甲骨文的宫字有多种写法，也有多种解释，但对字中的"宀"，均认为是屋顶的正视形，只是其下的两个"口"字，罗振玉从平面布局的角度认为是"数室之状"或"此室达于彼室之状"。屈翼鹏与罗意相近，认为是"连环之窟室也"。李孝文也持相同意见（以上见李孝文编述《甲骨文集释》第六卷）。杨鸿勋提出新说，认为全字都是正视图，上下二"口"即囱和门。本文从杨说，并认为二口的不同写法乃同字异形。

25　直到不久以前，西南傣族、崩龙、景颇等少数民族的干阑住房，墙上仍不开窗子，室内暗黑。据说是旧时常有械斗，不开窗可使来敌不致一进屋就洞悉一切，也是一说。现知五件新石器时代穴居系列陶屋模型，有四件都没有窗子，只有邛县的一件有后窗（古称"向"），后面将要谈到的甘肃秦安大地湾新石器时代中期的"大房子"F901，用木骨泥墙围合，但前墙左、右端都没有发现木骨痕迹，可能此处也会有窗，可知在原始社会晚期，已有个别的窗子出现。

26　浙江省文物管理委员会、浙江省博物馆《河姆渡遗址第一期发掘报告》，《考古学报》1978年第1期。

27　中国科学院考古研究所湖北发掘队《湖北圻春毛家嘴西周木构建筑》，《考古》1962年第1期。

28　江西省文物管理委员会《江西清江营盘里遗址发掘报告》，《考古》1962年第4期。

29　云南省博物馆《云南晋宁石寨山古墓群发掘报告》，1959年。

30　刘诗中等《贵溪崖墓所反映的武夷山地区古越族的族属及文化特征》，《文物》1980年第11期。

31　中国科学院考古研究所《西安半坡》，文物出版社1963年。

32　甘肃省文物工作队《甘肃秦安大地湾901号房址发掘简报》，《文物》1986年第2期。

33　一面坡屋顶有"厂"的意味，"厂"、"广"古可互通，中国字从厂、广者颇多，多与建筑有关，而且几乎都是次要建筑，暗示它们可能大都只采用简单的一面坡顶，如厕、厩、厦（旁屋）、厨、廬（小屋）、库、廒（仓）、廄、庌（马舍）、廊、庑（周屋）、庳（豕屋）、庵（小草屋）、庯（茅舍）等。

34　郭大顺、张克举《辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑群体发掘简报》；俞伟超、严文明等《座谈东山嘴遗址》。均见《文物》1984年第11期。

35　《辽西发现五千年前祭坛女神庙积石冢群址》，《光明日报》1986年7月25日。

36　包头市文物管理所《内蒙古大青山西段新石器时代遗址》，《考古》1986年第6期。

37　《山东胶县三里河遗址发掘简报》，《考古》1977年第4期；《甘肃永靖大何庄遗址发掘报告》，《考古学报》1974年第2期。

38　中国社会科学院考古研究所编《新中国考古发现和研究》第二章，文物出版社1984年。

39《辽西发现五千年前祭坛女神庙积石冢群址》，《光明日报》1986年7月25日。

40　许玉林、许明纲《辽东半岛石棚综述》，《辽宁大学学报》1981年第1期。许玉林《辽宁盖县伙家窝堡石棚发掘简报》，《考古》1993年第9期。

41　《河南新郑裴李岗新石器时代遗址》，《考古》1978年第2期。

42　巩启明、严文明《从姜寨早期村落布局探讨其居民的社会组织结构》，《考古与文物》1981年第1期。

43　引自《太阳和月亮的孩子们》，见刘达成等编译《当代原始部落漫游》。

44　转引自巩启明、严文明《从姜寨早期村落布局探讨其居民的社会组织结构》，《考古与文物》1981年第1期。

45　云南省设计院王翠兰、陈谋德主编《云南民居》续编，中国建筑工业出版社1993年。

46　河南省安阳地区文物管理委员会《汤阴白营河南龙山文化村落遗址发掘报告》，《考古学集刊》第3集，1983年。

47　河南省文物研究所、周口地区文化局文物科《河南淮阳平粮台龙山文化城址试掘简报》，《文物》1983年第3期；《文物考古工作三十年》，文物出版社1979年。

48　曹桂岑《河南淮阳平粮台龙山文化古城考》，《华夏文明》第一集，北京大学出版社1987年。

第二章

夏商周建筑

大约公元前二十一世纪即距今约四千一百余年前，以第一个王朝夏朝的建立为标志，中国进入了历史发展的新阶段，脱离了原始状态，开始了摩尔根所说的“文明时代”。

夏代相传是由夏后氏部落领袖、成功地主持大规模治理洪水工程的禹的儿子启建立的，传十三世约五百年，至公元前十六世纪，夏桀王误国，为商所灭。商原来是一个部落的名称，在汤当首领时灭夏，建立商朝。商朝传十七世约五百年。商代后半段盘庚曾在殷地（今河南安阳）建都达二百七十三年，这个时期的商又称为殷，或商殷。夏、商的活动区域都在黄河中下游一带。周族发源于黄河上游今甘肃东部和陕西西部。公元前十一世纪，商殷纣王无道，周武王由今河南洛阳以北的孟津渡黄河，大败商军于牧野（今河南淇县南），建立了周朝，商灭。此时至公元前771年止共约三百年，史称西周，都城在今陕西。西周末年，幽王昏乱，引致西戎东侵，幽王自尽，子平王立，都城东迁至今河南，此后一直到公元前221年，史称东周。东周共五百四十九年，分前后两期。前期自公元前770年至476年，共二百九十四年，称春秋。后期由公元前476年到221年，共二百五十五年，称战国。

所谓“文明时代”，就是阶级社会。人类第一个阶级社会实行奴隶制。夏、商、周合称三代，历时共约一千八百多年。根据多数历史学家的意见，从夏代起到春秋战国之交共约一千六百年，中国是奴隶社会，战国以后进入封建社会。与原始时代相比，阶级社会的历史发展进程大大加快了，生产力有了巨大增长。夏、商和西周，生产工具已脱离石器而使用青铜器，春秋流行了更坚韧锐利的铁器，铁器在战国得到普及。在殷都故地现称殷墟的地方，曾发现大量刻写在甲骨上的文字，相信文字的发明早在殷商以前。

生产力的提高使社会财富增加，贫富分化更加明显，奴隶主高踞于上，操纵着奴隶的生杀予夺大权，奴隶们则承担着繁重的劳动，甚至生命朝不保夕。但这一分化却对历史发展起过巨大的推动作用，社会的分工促使文化、科学、艺术和学术的发展。建筑的发展首先在直接服务于统治阶层的各类型建筑如城堡、城市、宫殿和墓葬中得到体现，继而推动了全社会建筑水平的提高。从此开始，建筑艺术从原始社会的萌芽状态进入到幼稚阶段，已不只是具有形式美的作用，甚至也不只是限于创造一种情绪氛围；当时的高级建筑，必然还承担着体现某种思想意识首先是阶级意识的任务，成为社会状态包括思想意识形态的历史见证。

在阶级社会里，建筑艺术作为意识形态领域的活动之一，主要反映了统治阶级的观念。马克思说："劳动产生了宫殿，但是替劳动者产生了洞窟。"在崇殿高墙的阴影下面，奴隶和广大平民的栖身之所可能正倒退为原始的地穴和窝棚，在那里是没有什么建筑艺术可言的。虽说这种情况在其他艺术领域里也并无不同，但对于需要相当财富作为物质基础的建筑来说，表现尤其突出。

夏代以前即龙山文化的早、中期已经出现了城，夏代继续建造。如果说夏以前的城主要还只是出于防范其他部族的侵犯，那么阶级社会的城除了这个功能以外，更增加了防范奴隶暴动的考虑。按《说文解字》，古"城"字的写法，右为"戈"，左为"土"，当中置一"鼎"，鼎象征政权，全字寓意为以武力保卫土地和政权。单纯军事防御的城以后又加进了交换产品的内容，乃称城市。"市"字的"冂"，象形为柜台，上有市幌，下垂秤钩（图2－1）。城市的艺术构思和它的规划布局方式，是建筑史的重要内容之一，在中国，它更



图2－1 《说文解字》"城"字和"市"字

集中地反映在历代都城的规划形态上。都城里有宫殿，规划的指导思想就在于突出城市中宫殿的地位，以渲染最高统治者的权威。这一思想由夏商发轫，到西周初已发展为一系列规整谨严中轴对称的模式，这在西周的陪都、以后又成为东周都城的洛邑王城中有鲜明的体现。关于洛邑王城，在《考工记》中有明确的追述。到了东周，中央王权衰微，原来西周分封在各地的诸侯国逐渐发展为相互争战的一个个独立王国。各国建立各自的都城。这些城市有的规整，多数不规整，呈现多元探索的面貌。但不论何种，都体现了突出王权的意识。以后，秦汉都城逐渐向规整方式回归，至魏晋隋唐，规整式都城布局才最终确定了绝对的地位。

宫殿在夏代也已产生，但夏、商宫殿仍处于一种宫殿与祭祀建筑混沌未分的状态，直接继承了原始社会公共建筑"大房子"的观念。西周洛邑王城的宫殿方由混沌状态中脱颖而出，祭祀祖先的宗庙和祭祀自然神的祭坛分列在宫城左右，规模小于宫殿，反映了族权和神权对于政权的拱护。这种组合方式，对以后直到明清长达几千年的宫殿坛庙历史，发挥了深远的影响。从城市和宫殿的发展史，可以看到西周在夏商二代基础上的巨大贡献。生活在春秋时代的伟大思想家孔子曾说："周监（鉴）于二代，郁郁乎文哉！吾从周。"（《论语》）在我们回顾建筑的历史时，同样可以感受到这一点。

作为中国建筑民族特征的重大体现之一，即建筑的群体布局及特有的构图逻辑，首先是在都城和宫殿坛庙等类型中发展和体现出来的，这一特征以后延续了几千年之久，不断得以充实。现存一些三代的宫殿遗址，其中，春秋战国各国宫殿沿着中轴线设置一系列高台的做法值得注意。

在中国建筑艺术史中，园林以其充沛的艺术精神而具有重要研究价值，并以其特别突出的成就，在世界上享有崇高地位。中国园林发轫甚早，先秦已启其端。探讨其萌芽及发生的过程，并深及于人心的内在层面，对于理解中国园林的独特发展道路，必定具有重要意义。

据现有考古材料，王和贵族的墓葬在商殷时突然大事隆重起来，规模很大，有棺有椁，并有大量杀殉，在墓顶平地上出现了享堂建筑，但仍不起坟，没有封土。战国大墓实行封土做法，有的封土堆十分高大，有的更在封土上建有成组的享堂。这些，都成为后代陵墓的嚆矢。

从春秋战国之交开始，奴隶制逐渐向封建制过渡。社会变革引起了思想界的活跃，遂有百家争鸣，建筑

理论也开始出现。春秋末年以来，各主要学派都从不同的侧面提出过对建筑的认识。儒家特别重视文艺为统治阶级政治服务的社会功用，强调建筑的有等级的量（体量和数量）和建筑的对称规整布局方式等在礼乐法度纲常伦教中的意义，第一次以理论的方式表明了人对建筑艺术的自觉。法家则从另一方面即物质方面强调建筑，对儒家的理论做了重要补充。它们都对实践发生过影响，对于秦代、西汉中国第一次建筑艺术高潮的到来起了推动作用。

中国建筑以木结构为主，木质构件的牢固连接是事关建筑发展的重大技术问题。从上一章我们已经知道，早在距今七千年以前的新石器时代，河姆渡干阑建筑已采用了榫卯结构，那是用石器和骨器砍凿出来的，当然十分粗糙，而北方穴居系列的史前建筑以栽立的木柱承重、木骨泥墙围护，木构件的连接只是绑扎。夏代和商代早、中期，虽然出现了下有台基的建筑，但仍广泛采用栽柱做法，可见其上部结构仍不稳定，可能仍是绑扎结合。到了商代后期，从殷墟遗址可知，柱子已经能够不再栽埋在土中，推测其上部结构已趋于稳定，采用了榫卯结合。春秋战国流行“高台建筑”，是以巨大的筑成阶梯状的夯土台心为依托，沿各级台边和台顶建造廊、屋，说明高层建筑的木结构还是不能独立。直到秦汉，楼阁类建筑方才出现。这一过程，反映了三代建筑技术仍处于幼稚阶段，但却在不断地进步，为秦汉的逐渐成熟提供了前提。

关于建筑装饰，夏代情况不明，商、周的情况则可以从考古资料和古文献记载中略知。

家具是附属于建筑的一种艺术形式，虽有其独立的内在发展规律，仍与建筑息息相通，共同营造环境氛围。原始人还谈不上创造和使用家具，至三代，大致可分为七类的各种家具都已出现，并在以后得到高度发展，形成独具特色的中国传统家具艺术。

城市、宫殿、园林和陵墓，是中国传统建筑的几种主要类型，夏、商、周在这些建筑以及建筑结构技术、建筑装饰手法、家具上的成就，为以后建筑艺术的发展奠定了深厚的基础。

第一节　城堡与城市

像半坡和姜寨那样的围绕着原始村落的壕沟，以及原始社会晚期出现的城垣，其主要作用是在于防避野兽和其他部族的侵袭，而奴隶主所修筑的高大城墙，主要目的在于防范奴隶的暴动。中国古籍《抱朴子·诘鲍》就说：“曩古之世，干戈不用，城池不设。降及杪季，恐奸畔无不虞，故严城深池以备之。”所以城堡或城市的出现，是“文明时代”的重大里程碑之一。恩格斯对这种情况作如下描述：城市的出现，“是建筑艺术上的巨大进步，同时也是危险增加和防卫需要增加的标志”，“在新的设防城市的周围屹立着高峻的墙壁并非无故：它们的壕沟深陷为氏族制度的墓穴，而它们的城楼已经耸入文明时代了”[1]。

城堡或城市首先是与城墙联系在一起的，夏、商和西周的城堡或城市遗址大都有城墙，但有的还没有找到，尚不知其中是否也有未曾修筑过城墙、只作为一种聚居地存在的可能。春秋战国各国都城遗址普遍都发现城墙，除居住国君作为宫城的“城”以外，还有与“城”并联或包在“城”外的“郭”，郭也有城墙，居住贵族和一般国人（图2-2)。在城和郭里分布有许多作坊。

一　夏代城市

《史记·轩辕本记》说，早在传说中的黄帝时已“筑城邑”。《淮南子·原道训》又说禹的父亲鲧曾“作三仞之城”。《博物志》说禹也曾“作三城”。从上章已知，现在发现的最早的城出现在原始社会末期。

夏代从禹开始，曾先后在阳城（今河南登封东）、斟鄩（登封西北）和安邑（今山西夏县）等地建都。在登封东面现仍称为王城岗的地方曾发掘一座夏代初期的城堡遗址，属龙山文化中晚期，距今约四千年，可能就是阳城。城由东西二城并连组成，东城已极残，西城方形，每边约80～90米，呈正东南西北方向，城墙夯土筑，夯土的技术还比较原始[2]。在山西夏县东下冯村也发现过夏城，时代较晚，比王城岗的城大，

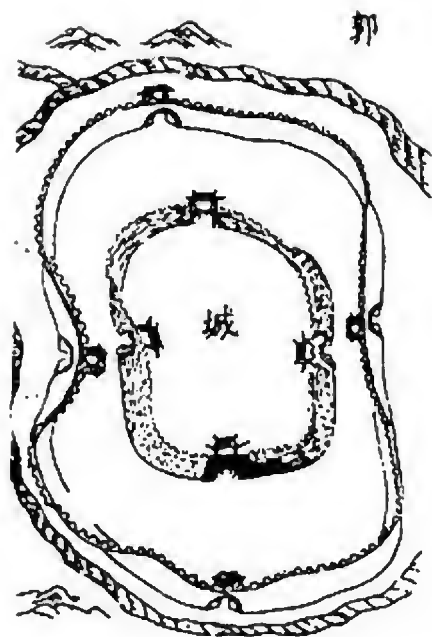


图2－2　“城郭图”

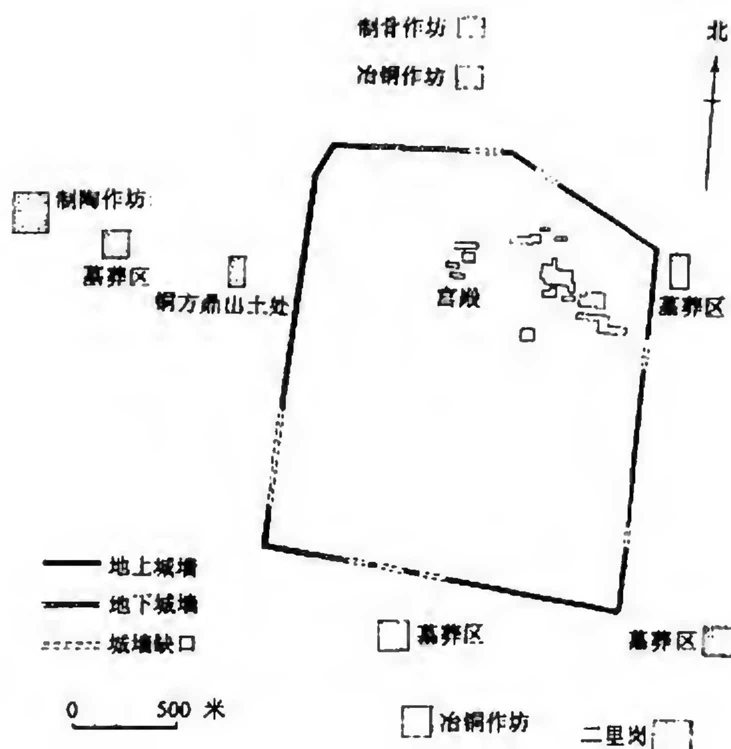


图2－3　郑州中商城址

约140米见方，平面由内外两道城墙组成回字形，北宽南窄，不知是否就是夏的安邑[3]。以上两座已发掘的夏城城内情况不明，只知王城岗城城内有下有台基的建筑遗迹，还有奠基杀殉坑，有的坑中填埋七具人骨。

在中国尤其是北方平原地区的城市中，长久保持着这种方形、正方向的布局方式。

此外，在河南偃师二里头曾发现了有可能属于夏代的宫殿，也许就是斟鄩的所在，但二里头的城垣遗址及城市布局尚未探明。

二　商代城市

已发现的商代城市有四座，即河南偃师城西尸乡沟城址（有可能是早商汤的都城西亳）、郑州（可能是中商“仲丁迁隞”的隞都）、湖北黄陂盘龙城（中商南方某方国国君宫城）和著名的安阳殷墟（晚商殷都）。

尸乡沟城址

尸乡沟城址属考古学近年命名的“二里头文化”。二里头文化分布于豫西一带，共分四期，一般认为一、二期为夏代文化，三、四期为早商文化，但也有认为整个二里头文化都是夏代的，现在还没有定论。上面提到的偃师二里头宫殿和尸乡沟城址，据考古报告，前者为二里头文化“上层”，后者为二里头文化“四期”，时代差不多同时。有人认为二里头宫殿就是“汤都西亳”的宫殿，也有人认为尸乡沟才是西亳，二里头宫殿应更早一些，属于晚夏。根据二里头宫殿与《考工记》所记“夏后氏世室”（即宫殿）的形制相当吻合，故本书暂取后说，即二里头宫殿为晚夏，尸乡沟城为早商。

尸乡沟城址是中国早期都城保存较完整的一座。西城墙略呈东北—西南走向，现存长度1710米。北墙长1215米。东墙与西墙平行，南段向西南折进，南墙早被洛河冲毁，城址南部东西宽740米。现存城址比前此所有诸城都大得多。东、西墙各开三门，其第一、三两门东西相对，有大道相通。北墙现只见一门。城内正中偏南有大致方形的“宫城”，正当连接东西墙第一、三两门的东西向大道之间，南北230米，东西216米，夯土墙厚约2米。南面有门，门外南北大道通向都城南部。宫城外西南和东北各有与宫城相近的方城一座，内有排房遗址，可能是营房、库房之类[4]。尸乡沟城看来已相当规整，宫城居中，重点突出。它

的规划方式与其后晚约五百年的西周洛邑王城有共通之处。

郑州商城

郑州商城属中商二里冈文化，城周长近 7 公里，接近方形，也是正方向，仅东北角斜向。四周城墙上发现缺口十一处，有的可能是城门。有人计算过，夯筑这样一座城垣，在当时的技术条件下，要耗费一万名奴隶八年的劳动。城内东北部有范围广大的宫殿或贵族住屋遗址，铸铜、制陶和制骨作坊都安置到城外。显然奴隶是住在城外的，其骨器作坊竟以人的肢骨和肋骨为原料。在城内一条壕沟里，也发现过用奴隶的头骨锯开制成的数以百计的器皿（图 2－3）[5]。

盘龙城

盘龙城也属中商二里冈文化，但较郑州商城晚。盘龙城只是商代南方一个方国国君的宫城，面积很小，东西 260 米、南北 290 米，城墙包围的面积只及郑州的四十分之一。城址在南面朝向大湖的一座半岛上，北接山岗，其他三面为湖水环绕。地势东北高、西南低，基本方形的城墙随地势高下回环，宫殿在城内高亢的东北部，宫殿区中轴线为北偏东 20°，与南城门对直（图 2－4）[6]。

安阳殷墟

晚商自“盘庚迁殷”开始建都的殷地在今河南安阳，现称殷墟，面积广大，与郑州差不多。洹河由西而东在此形成两个河湾，宫殿区在东面的河湾以南小屯村一带，王陵和贵族墓葬区在西面的河湾以北武官村、侯家村一带。在宫殿区已发掘出几十座殿堂遗址，但并非同时所建，相互叠压、打破关系十分复杂，又迭经洹水冲刷，已不易看出各时期的总体布局。但仍有一些迹象表明是经过一定规划的。沿南北向的纵轴线布置着一系列门、殿和院落。其西南有一段人工开挖的大沟，应是保护宫殿区的措施（北、东两面都是洹河），已探查了约 750 米长的一段。南岸除宫殿区以外的广大地面，是贵族和平民居住地、作坊及墓地。城墙的情况也已不明，或许没有建造过（图 2－5）。

周族起源于黄河上游，最早居于甘肃东部一带，以后数次东迁。先周曾以周原为都，建立了王城岐邑。岐邑在今陕西岐山、扶风邻界处，近年发现了许多重要建筑遗址，如陕西岐山凤雏村“有可能在武王灭商以前”[7]，即建于晚商的先周宫殿（或宗庙）。它属于岐邑的一部分，只是还没有发现过岐邑的城墙。

三　西周城市

丰镐

文王时将都城东迁至今西安以西沣河西岸的丰京。公元前十一世纪武王灭殷前再次移都至沣河东岸的镐京，此后直到公元前 770 年平王东迁，镐京一直是西周的都城。在镐京居住理政，在丰京祭祀先祖，丰、镐二京又合称宗周。丰京约 6 平方公里，当郑州商城三倍，早已荒芜。镐京在西汉时也已被昆明池的挖掘破坏大半，现存文化层总面积约 4 平方公里。两地仍有丰富的西周文化遗存，城墙和城市的布局却难以确知。

在建筑史上西周最重要的城市是周成王建造的作为陪都的洛邑王城（今河南洛阳）。

洛邑

周武王为讨伐殷纣，在东方各地征战，对洛阳一带有深刻印象，深知为政权稳固须将政治中心东移，回到镐京后对弟弟周公旦说：“自洛汭延于伊汭，居易毋固，其有夏之居。我南望三涂，北望岳鄙，顾詹有河，粤詹洛伊，毋远天室”（《史记·周本纪》）。大意是说：洛河伊河一带，历来是夏朝建都的地方。我南望三涂



图 2-4　湖北黄陂中商盘龙城

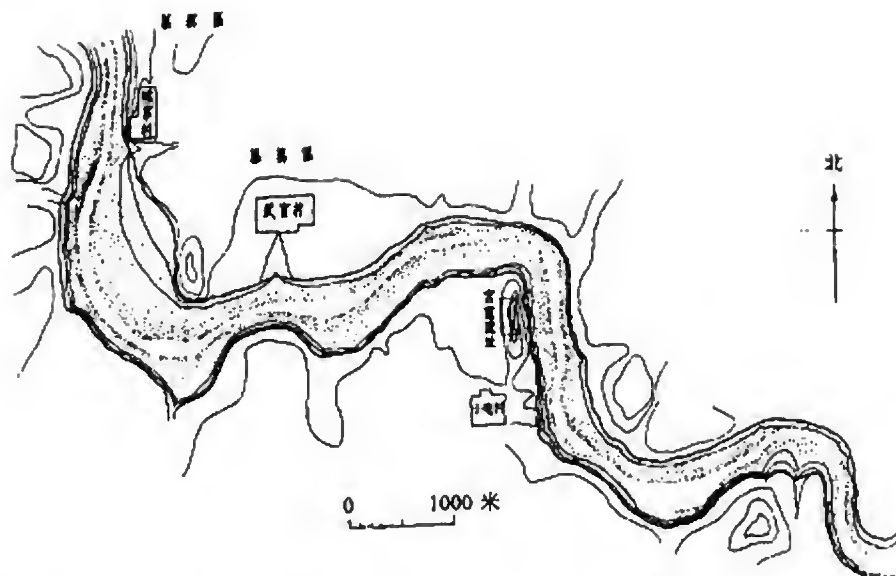


图 2-5　河南安阳殷墟遗迹分布

山，北望太行山，后有黄河，前流伊洛，离嵩山也不远。（实在是个好地方啊！）有建都于此的意思。武王第二年去世，子成王立，周公摄政，也认为这里是“天下之中，四方入贡道里均”（《史记·周本纪》），于是在成王即位的当年三月开始营建洛邑王城（今洛阳市内王城公园址）作为陪都，十二月完成，并迁伐殷时所获作为政权象征的九鼎于此。后来，洛邑一直是东周的正式都城。营建洛邑是一件大事，由周公和召公主持，具体经过记载于《尚书》的《召诰》、《洛诰》两篇文献中。营建之前，周公、召公还绘制了洛邑的规划图，是中国也是世界现知最早的一份城市规划图。

洛邑的规划原则与西周的政治文化有密切关系。西周实行分封制，把王族姬姓亲属分封各地施行统治；又实行集权制，周王除了是各诸侯的盟长外，更取得了唯我独尊的“天子”称号，严格的王道尊严等第秩序格外受到强调，所以在洛邑规划上就更加重视突出周王宫殿的统率地位，以宫殿区为中心，全城均齐对称，规整谨严，贯彻着严格的理性逻辑。

在现存洛邑王城遗址，西周、春秋、战国和西汉的文化遗存都有发现，可见延用时间之长久，其间还有过多次改造[8]。洛邑遗址现已残破不堪，大多经战国、汉代以来尤其是隋代的破坏，已很难见其原状了，只知现存城墙遗迹为东周夯筑，大约沿用了西周原有规模。城约为方形，东西 2890 米、南北 3320 米，折合西周尺度，大致符合以后的记载“方九里”之数。城内中央有汉代所筑河南县城，每边约长 1400 米。虽然难以从遗址得知西周洛邑的形制，但从《考工记》一书和其他先秦文献中，却可以得到大致的了解。这些记载虽很简短而且零碎，却相当确定。

《考工记》是成书于春秋末叶的齐国官书，追述了西周一些营造制度，被儒家视为重要典籍。西汉武帝时河间献王因《周官》缺少《冬官》篇，以此书补入，称《周官考工记》。刘歆改《周官》为《周礼》，故又称《周礼·冬官考工记》或《周礼考工记》。《考工记·匠人》节追述洛邑王城说：“匠人营国，方九里，旁三门。国中九经九纬，经涂九轨；左祖右社，面朝后市；市朝一夫。”这里的“国”指的是国都，通段的意思是：匠人营造的王城，方形，每面九里，各开三座城门。城内有九条横街，九条纵街，每街宽都可容九辆车子并行；（城中央是宫城）左设宗庙，右设祭坛，前临外朝，后通宫市；宫市和外朝的面积各方一百步。

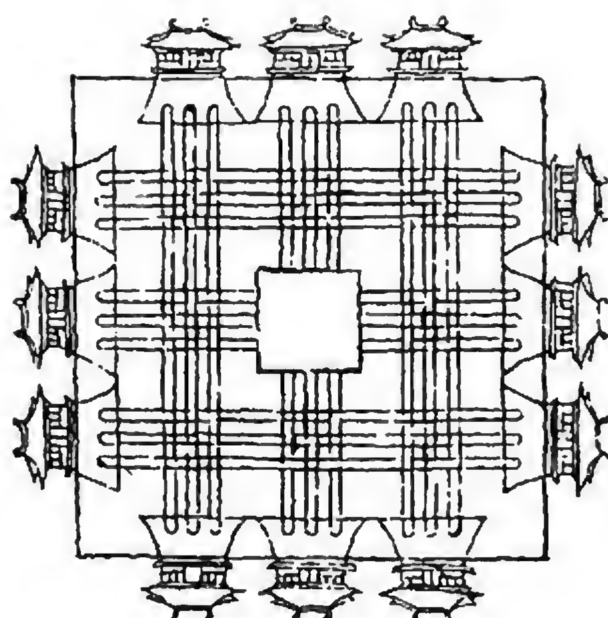
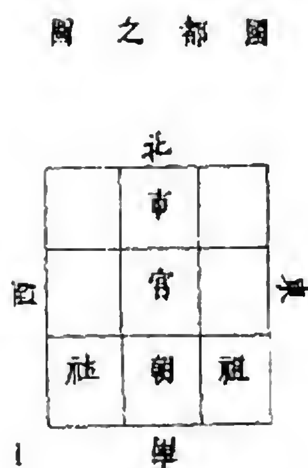


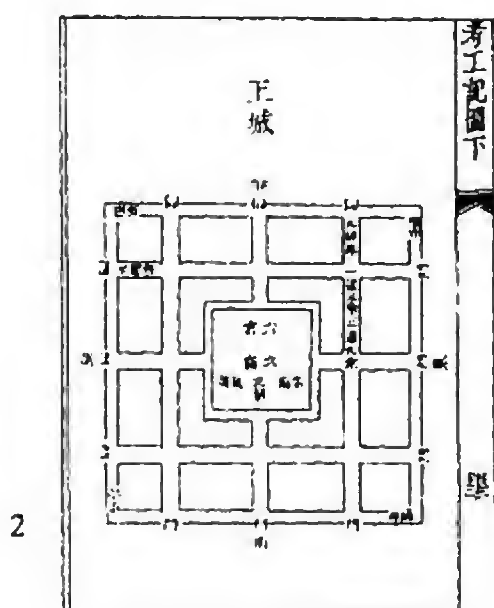
图 2-6 “王城图”

图 2-7 古代文献所绘洛邑王城

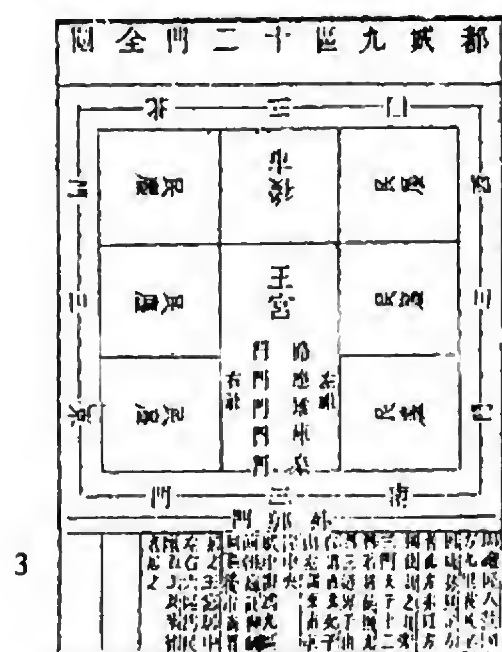
1 明《三才图绘》“国都之图” 2 清戴震《考工记图》“王城图” 3 清《宫室考》“都城九区十二门全图”



1



2



3

可知这是一座规整、方正，中轴对称的城市。宋人聂崇义在《三礼图》中画出了王城示意图，大体显示了这种状态，宫城在王城内正中央，但过于简略，没有画出朝、市、祖、社的位置，且纵横街道皆经城门，理解为一涂三道（图 2-6）。据近人研究，“朝”指外朝，是宫城前面的一座广场；“市”指宫市，在宫城北面，离开宫城设置；“庙”为宗庙，祭祀周王祖先；“社”是社稷坛，用以祭祀土地之神“社”和五谷之神“稷”。庙和社的位置，据明《三才图绘》“国都之图”和清戴震《考工记图》“王城图”、清《宫室考》的“都城九区十二门全图”，以及近人的研究，大约分别在外朝广场的东、西（图 2-7、8）。也有人据明《永乐大典》“周王城图”，认为分置于宫城东、西（图 2-9）。朝、市、祖、社与宫城一起，大大丰富了都城的构图内容。城内道路纵横各九，其中三条通过城门[9]。

《考工记》等文献还提到诸侯国都和卿大夫采邑城，规划原则大致与天子王城一样，只是规模等第有差：大者不得过王城三分之一，中五分之一，小只九分之一；王城城角高九雉（雉高一丈），城墙高七雉，诸侯城只能城角高七雉，城墙高五雉。

此外，与洛邑王城同时，在其以东 10 余公里，西周还建造了另外一座城市，也成于成王，故称“成周”。成周规模与王城相近，其中也有宫殿，但主要是用来集中安置那些被称为“顽民”的故商殷贵族。周人严格地监视他们，允许他们经营手工业和商业，以后的“商人”、“商业”等词即源于此。成周以后又作过西汉的陪都以及东汉、曹魏、西晋和北魏的都城，多番修建改造，西周的城市遗迹颇难追寻了。

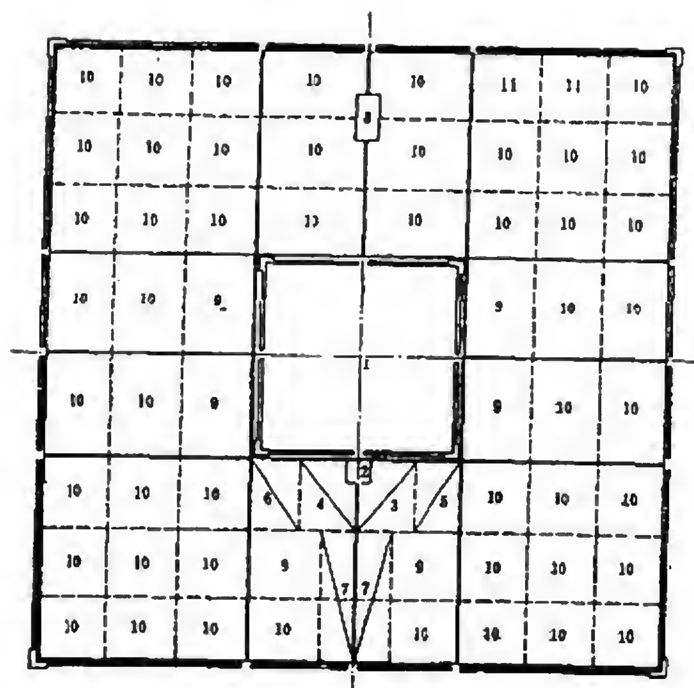




图 2－8　周王城布局示意

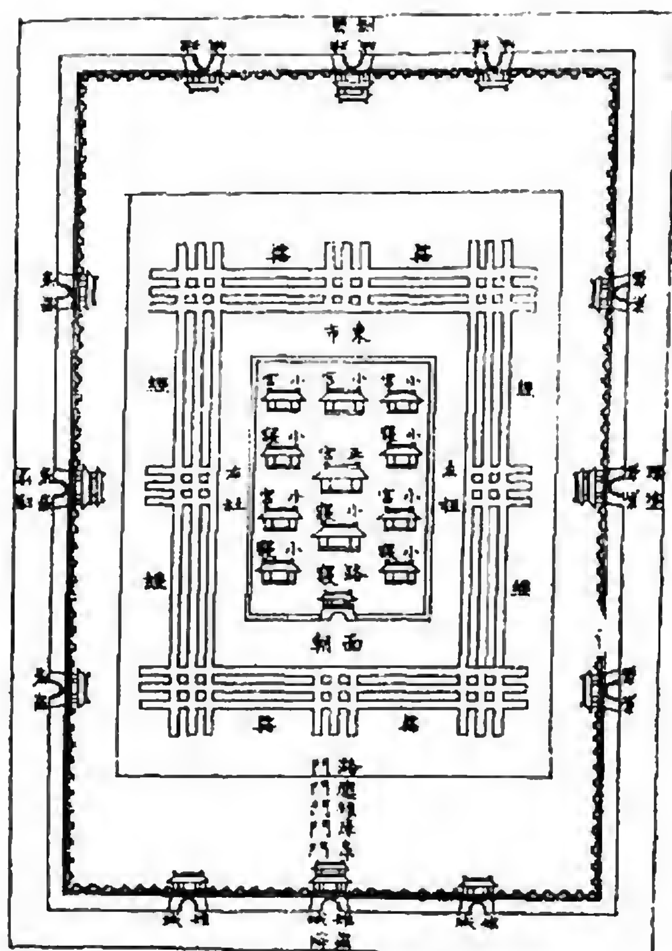


图 2－9　“周王城”图

西周王城的规整式规划制度，对春秋以后直到明清北京的各代都城，都有十分重大的影响。只是《考工记》成书以后曾湮没了很长一段时间，直至西汉河间献王时才得再现，更晚至西汉末王莽时方受到重视，所以它的影响除了在春秋某些国都中有所显现外，主要在东汉以后才充分发挥出来。

四　春秋战国城市

春秋战国时期，周天子力量衰微，代表着新兴力量的各诸侯国力图摆脱周王朝的控制，不但在城市规模上，也在城市的规划方式上，越来越不受西周法度的约束。代表各种社会力量的诸子百家兴起，学术上出现了前所未有的百家争鸣局面，对于包括城市和宫殿在内的建设也都提出了不同主张。这样，就出现了许多“僭越”现象，特别表现在建筑规模上。都城的规划方式，也是各国自相为谋，不一定合于西周制度，有规整的也有不规整的，而以后者为多，以致于孔子发出了“礼崩乐坏”的慨叹。这种多元探索的局面一直继续到秦汉。西汉以后，随着国家的统一，中央集权的加强，加上《考工记》的再现，方出现向规整式都城规划思想的复归，此后直到隋唐及以后，类似于西周洛邑王城那样的规划方式，才终于重新确立并得到发展。

总的来看，春秋各国都城多数仍较规整，王宫居于城内中央，如鲁曲阜和吴地奄城等。不规整的多出现在战国，外城（“郭”）附在宫城（“城”）的一侧或相邻两侧，全城外廓因势转折，并不方正，如郑新郑、齐临淄、燕下都、赵邯郸等。现概述诸例如下。

鲁曲阜

鲁曲阜为鲁国都城，在今山东曲阜，可能初建于西周，春秋继之。曲阜以城中有一逶迤土阜而得名，为周公封地，但由其子伯禽就封。伯禽带来了大量礼乐典籍彝器，一向重视西周成法。这一情况对于包括建筑在内的鲁国文化发生了重要影响，以致时人称道曰：“周礼尽在鲁矣！”

鲁曲阜外郭略呈横长方形，除南垣外，其他三面不完全平直。东西长约 3.5 公里、南北宽约 2.5 公里，

小于西周王城"方九里"的规模。据载每面三门，共十二门。宫城在城内中央略偏东北，东西约550米、南北500米。宫城地形隆起，有大片夯土基址，现状东部仍高出宫外平地，其东北角高出达10米，西部现呈漫坡状。宗庙与宫城相邻，但具体位置不详。曲阜城内有经纬道路各五条。其中东西向北起第二、四两路分别接近宫城北缘和南缘，并连通外城东、西墙的两座城门。第三路东段的西端约与宫城东墙中部相接。南北向西起第四路北接宫城南垣正中，南通外城南门，并一直南出正对城南祭天的雩坛。孔子故居阙里在曲阜城内西南部（图2－10）[10]。

战国时公元前249年，鲁国亡于楚。亡楚之日，城中仍弦歌不绝。西汉著名建筑鲁灵光殿建在鲁国宫殿旧基之上，此可由汉·王延寿《鲁灵光殿赋》之序得知。

此外，楚国的郢都也类似此种形制，宫殿区在方形城墙所围近中心处（图2－11）。

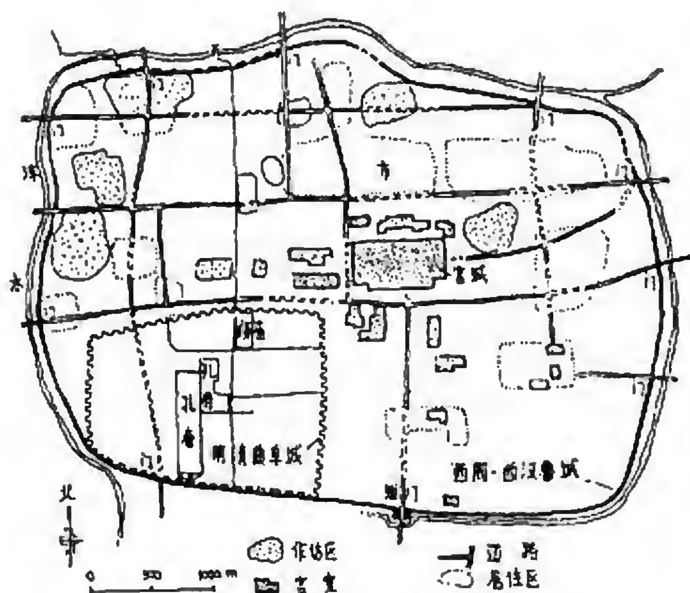


图2－10　鲁曲阜

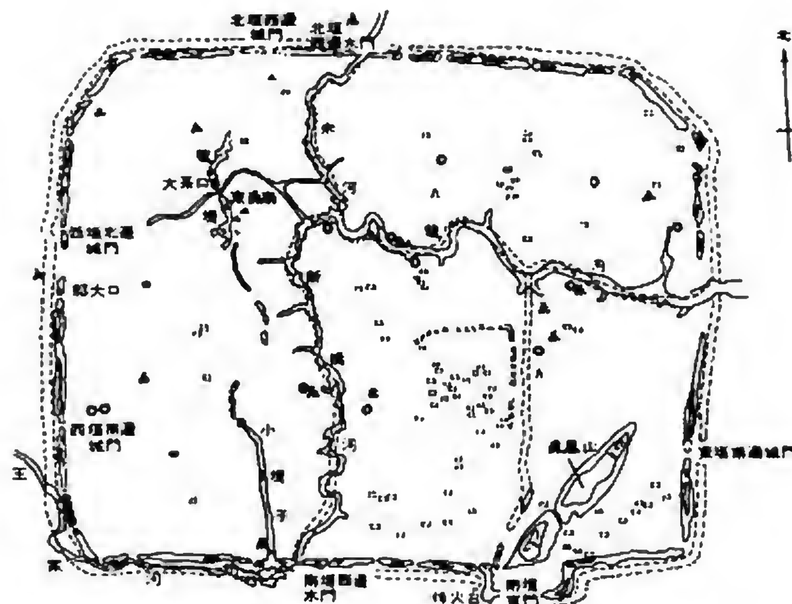


图2－11　楚郢都

吴地奄城

奄城今称淹城，在今江苏常州市南约7公里，为三城三河形制。城市规模颇小，外城略呈椭圆，周长近2500米、宽约25～40米；内城基本方形，周长约1500米、宽约20米；子城方形略呈梯形，周长500米。三城外均有护城河围绕，河很宽，约30～50米，最宽处达70－80米。三城系一次以堆土筑成，不是夯筑，各仅一座城门，外城在西北，内城在西，子城在南（图2－12）。淹城曾出土大量春秋晚期的青铜器和几何印纹陶器，并有西周独木舟。推测淹城利用时间不长，筑于春秋晚期，也毁于春秋晚期。淹城内外有许多土墩，大者占地十余亩，小者不足一亩，有的经考古发掘知为墓葬。其中外城内西部最大的一座俗称"头墩"，占地七亩，传为奄君女之墓，曾掘出墓室，长20米、宽6米，有葬具，出土随葬品二百多件，其中有陶纺轮、玉珠串等，说明墓主可能是女性。

东汉·袁康成《越绝书》曰："毗陵县南城，古故奄君地也。东南大冢，奄君子女冢也。"毗陵县为常州汉代建制。古奄、淹通，所述之"南城"为"古故奄君地"应指今淹城。《越绝书》又说："吴地有奄君城是也，其城三重，周广十五里，壕堑深阔，……或云古毗陵城"，也是今天的淹城。

奄是商代后期的一个封国，原在今山东曲阜旧城东。相传奄君在周成王时与商代后人武庚联合叛乱，被成王击败，奄君从山东逃到江南，在此筑城，仍称奄，即为奄城。



图 2－12 江苏武进淹城

奄城的三城相套格局，似与隋唐以后直到明清各代都城的郭城、皇城、宫城三城相套类同，但奄城与隋唐相距千余年，且地望偏远，似不必强调二者的关系。奄城的王城居中、近于方形的规划带有西周的影子，不知是否曾受到过鲁曲阜的影响。如果子城为宫城，内城即为王城，外城为郭城，则是现知最早的内城外郭的例证，与《管子》“内谓之城，外谓之郭”正合。其王城与郭城的规模也与《孟子》所说“三里之城，七里之郭”相近。

郑韩新郑

新郑即今河南新郑，春秋初年为郑国都城，战国中叶郑为韩所灭，又成为韩的都城。城分东西两部，有墙相隔，双洎河斜穿二城南部。西城规整，基本方形，东西 5000 米、南北 4500 米，北墙正中一门。城内中央有宫城，东西 500 米、南北 320 米。宫城中心偏北有殿堂基址。宫城以北有大片建筑遗址，其中有宫厨，可能是战国宫殿的展拓。东城甚不规整，城东濒黄河，外轮廓顺河道地势曲折，面积约为西城的两倍，主要是作坊和工匠居住地（图 2－13）[11]。

新郑开启了春秋战国一度颇为盛行的“城”、“郭”相连的城制。《吴越春秋》说：“筑城以卫君，造郭以守民。”新郑的西城即作为宫殿所在的“城”，东城是一般国人居住的“郭”。“城”即王城，较小，“郭”较大。城、郭相依，既有分隔，以区分国君和国人；又相互靠近，体现了城对郭的依赖，平时须依靠郭的供养，战时更须依靠国人守卫全城。齐临淄、燕下都、赵邯郸也都是这种情况。

齐临淄

战国齐国都城临淄，在今山东临淄城北，也是城、郭相依的形制。临淄东临淄河、西临系水，城垣随河岸转折，有二十多处拐角。郭城南北约 4.5 公里、东西约 3.5 公里，郭内主要居住百姓和官吏。王城紧靠在郭的西南凹入处，南北约 2 公里、东西约 1.5 公里。

王城地势较高，其西北部又最高，有传为“桓公台”的夯土高台，台周围是大片夯土台基，应即宫殿区。王城内除宫殿外，还有王室直接掌管的铸币作坊和与兵器制作直接有关的冶铁作坊。而向郭城的王城东、北两面有城壕，两座城门门道较长，门外两侧城墙向郭凸出。突向郭城的东北城角特别厚，可能其上原有角楼。这些，都是齐君防范国人的措施，也有示威的作用。王城西垣外有“歇马台”、“梧台”等夯土基址。文献记载，城西一带林木繁茂，泉出成池，应是郊外宫苑（图 2－14）[12]。

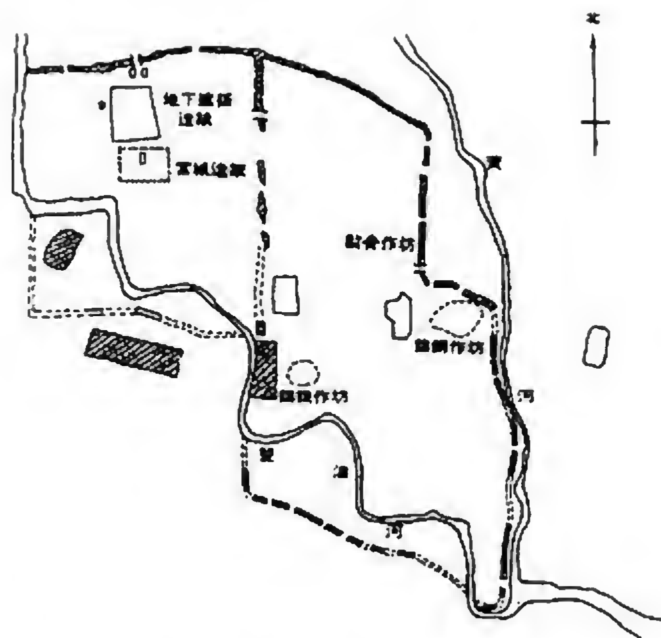


图 2－13　新郑郑韩都城

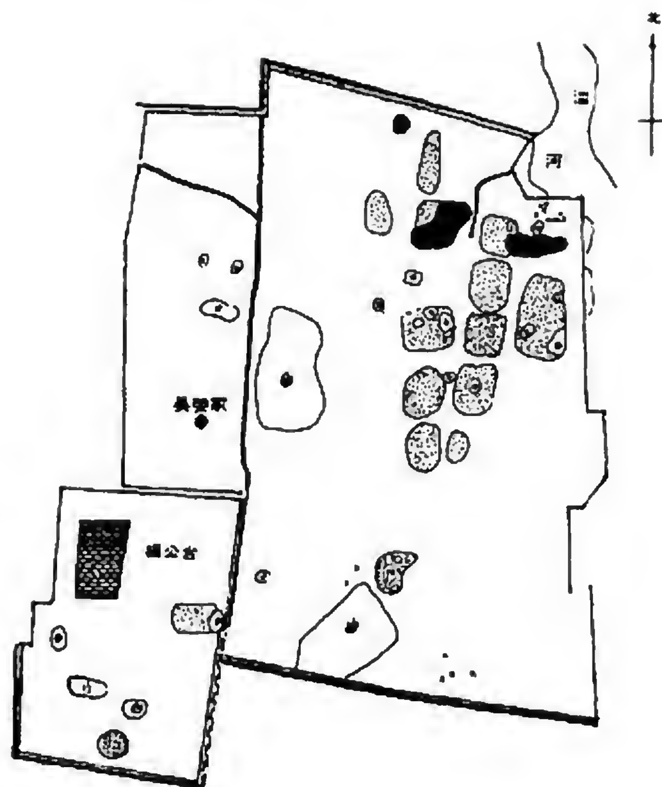


图 2－14　齐临淄

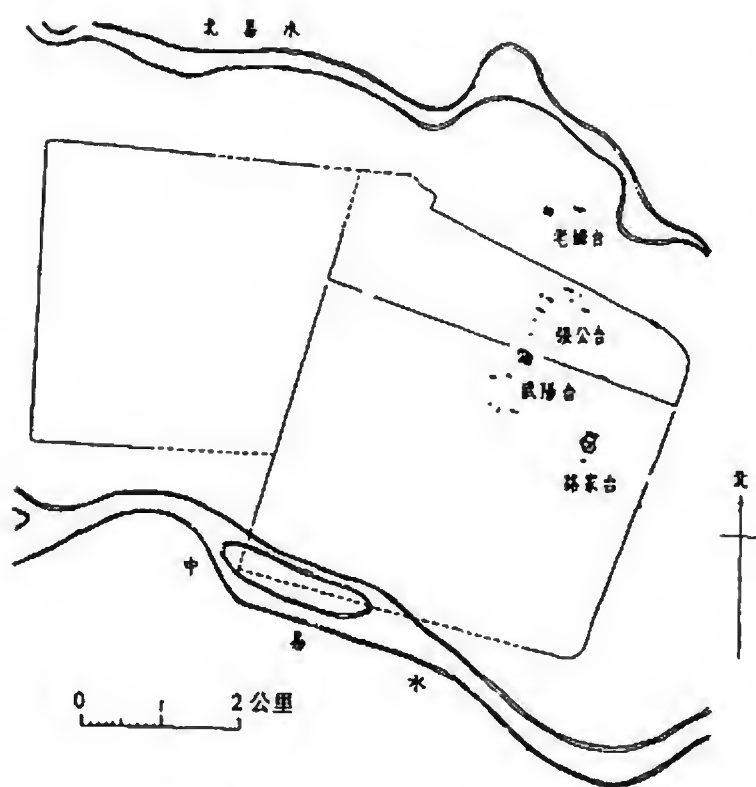


图 2－15　燕下都

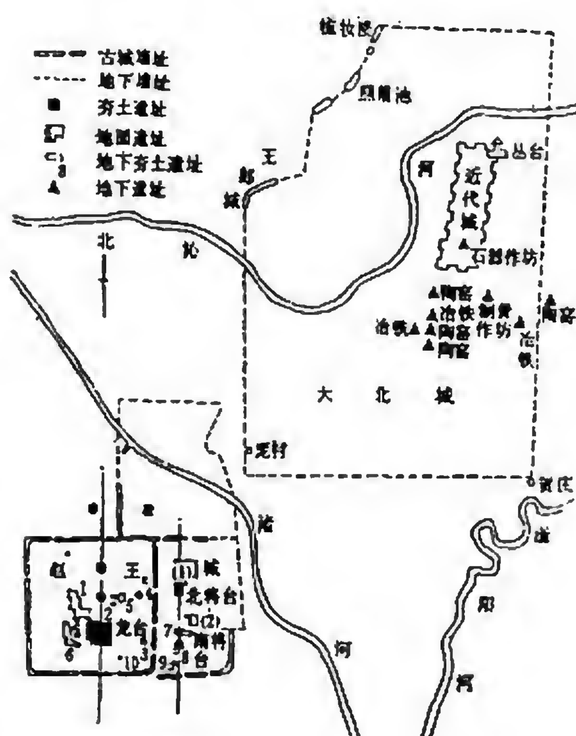


图 2－16　赵邯郸

燕下都

燕下都是战国燕国都城，在今河北易县城西。城北濒北易水，南临中易水，呈不规则横长矩形，全城东西约 8 公里、南北约 4 公里。城中部有南北向城垣和垣西的古河道"运粮河"，将全城分为东西二城。"运粮河"就是东城的西护城河，在东城东垣外也有护城河，北易水、中易水即充任北、南护城河，显示东城比西城重要。东城偏北又有东西向隔墙把东城分为南北二部。隔墙正中有高台建筑遗址，称"武阳台"，其北又有"望景台"、"张公台"，更北在北垣外有"老姆台"，四台纵贯，大体连成中轴线，各台上曾有过殿堂建

筑。在这些高台建筑附近还有许多附属建筑夯土基址，可知东城北部和隔墙外附近是宫殿区，东城北部即为宫城。宫城南有东西向水道，作为又一道护城河。在隔墙东段、宫城东垣和北垣东段有三处附城而筑的高台，台上和周围有瓦片散布，说明其上曾有防卫性建筑，可驻卒守望，类似“马面”，或称“敌台”，这些都加强了宫城的守卫。宫城内除宫殿外，有国家直接控制的铸钱、制铁和兵器作坊遗址。

东城南部是作为一般居住区的郭，分布有许多手工作坊。西城的遗址很少，可能是战国晚期增建的另一附郭（图2-15）[13]。

赵邯郸

战国赵国都城邯郸，在今河北邯郸。赵邯郸的形制与以上略有不同，它的“城”由三城相连组成，“郭”与它靠近，在城的东北，但城、郭并不相连，最接近处有80米的距离。

“城”的三座小城呈品字形相连：西城方形，每边长约1400米，地势比东、北两城高出20余米，城内有依南北向中轴线对称布置的四座高台，在它们附近还有数处夯土基址，组成主要宫殿建筑群。宫殿区一般地势都较高，曲阜、临淄也都是这样。东城与西城平行，有门与西城相通，南北长同西城，东西900余米，城内靠近西城有一南一北两座高台，形成与西城中轴线平行的又一轴线，是附属宫殿区。北城东墙与东城东墙同在一直线上，长1500米、东西1400米，城内没有发现多少建筑基址，只在西南部有一高台，可能是称作“赵圃”的苑囿区。

郭很大，东西宽约3000米、南北最长4800米，西北角为斜角。郭内主要有手工业作坊遗址，可能在郭的北部还建有离宫，现在此处仍保存有赵武灵王所筑“丛台”中的一座的遗址（图2-16）[14]。

第二节　宫殿与宗庙

宫殿是中国最重要的建筑类型，在各种类型中发展最成熟、成就最高、规模也最大。这一点与西方及伊斯兰建筑以神庙、教堂或清真寺等宗教建筑为主颇有不同，鲜明地反映了中国传统文化注重巩固人间社会政治秩序的特色。宫殿是帝王朝会和居住的地方，除了最大限度地满足帝王的物质生活要求外，更主要的还是要以其巍峨壮丽和宏大的规模以及严谨整饬的空间格局，给人以强烈的精神感染，以突出帝王的权威。

“宫”字首见于殷墟甲骨文，是一个象形字，宝盖头象形当时仍常见到的穴居小屋屋顶，屋顶下，上面一个“口”是囱，下面的“口”是屋门。宫字最初的意义泛指所有的建筑尤其是居住建筑，秦汉以后才专属于帝王。“殿”字最早出现于春秋战国时，秦汉后更多出现，原意是高大的建筑。“宫”、“殿”二字连用，就是现在一般理解的帝王宫室。

宫殿的萌芽和发展过程就像“宫”字意义的演变过程一样，经历了一个合首领居住、聚会、祭祀等多种功能为一体的“混沌未分”的阶段，然后才与祭祀功能分化，发展为只用于君王后妃朝会与居住的独立建筑类型。在宫内，朝会和居住又进一步分化，形成“前堂后室”（以后发展为“前朝后寝”或称“外朝内廷”）的规划格局。这一生动的演变过程应从夏代开始，经商代而至西周完成，目前所知的偃师二里头、黄陂盘龙城、岐山凤雏村和西周洛邑王城的宫殿遗址或文献资料，就显示了这个历程。更后，约在西汉，又在宫内朝、寝之后，布置了御花园，至明清仍之。春秋战国的各国宫殿已大都不存，唯以战国各都城遗址遗存的许多高台引起人们的注意。

一　夏代宫殿

《竹书记年》说：“夏桀作琼宫瑶台，殚百姓之财”，现宫殿实物情况不明，只知偃师二里头的两座宫殿遗址有可能属于晚夏，以此略作介绍。

偃师二里头一号宫殿

二里头两座宫殿遗址都是完整的庭院。一号宫殿庭院呈缺角横长方形，东西 108 米、南北 100 米，东北部折进一角。原地表不平，北高南低，在整个庭院范围用夯土筑成高出于原地表 0.4～0.8 米的平整台面。平台四面斜下，斜面上以坚硬的料姜石铺砌散水。庭院中发现有人殉坑。庭院四周为廊，除西廊为外墙内廊外，余三面都是中间是墙、内外皆廊，说明在庭院北、东、南三面可能还会有相邻的庭院。院南沿正中有面阔八间（进深可能是两间）的大门，在东北部折进的东廊中间又有门址一处。院庭北部有殿堂一座，坐落在缩窄了的北部院庭正中，故比宫门稍偏西。殿堂东西面阔 30.4 米，八间，每间 3.8 米；南北进深 11.4 米，三间，下有土台基，高 0.8 米。殿堂南墙外的台基面较其他三面宽，说明殿堂以南向为正面。夏代还未发明用瓦，遗址也没有发现瓦件，屋顶应以草覆（图 2－17）[15]。此即《考工记》和《韩非子》所记载商代以前宫殿的“茅茨土阶”。二书又记当时的宫殿为“四阿重屋”，即四面排水的重檐屋顶，以后又称为“庑殿重檐”，一直是中国建筑最尊贵的屋顶，造型简洁明确，很能表现出严肃隆重的气派。但当时所谓四阿重屋，结构上并不像后代那样复杂，而且可能早在原始建筑中已有萌芽，这在颇大程度上是因为土墙特别需要防止雨水冲刷所造成。殿堂四面各檐柱外有小柱坑，对应于每一檐柱左右各一（图 2－18）。有的研究者推测此为擎檐柱，说明屋顶是四面排水的。若考虑重檐，擎檐柱就是承托下檐的构件。以后，擎檐柱变为斜撑，从檐柱伸出支撑下檐，再后又变为从屋内挑出的水平构件，逐渐发展为斗拱[16]。

殿堂内部的分划情况已不明，按开间推测，可能与《考工记》所载夏代宫室“夏后氏世室”的所谓“一堂”、“五室”、“四旁”、“两夹”的分隔情况相同，即前部正中面阔六间进深二间的部位是开敞的“堂”，面积最大，是处理政务、接见群臣和举行祭祀的场所；“五室”在堂后，作居室用；“四旁”在堂的左右，“两夹”在后部左右两角，都作附属用途。清人戴震的《考工记图》所绘宫室示意图，特别是其宗庙示意图与此

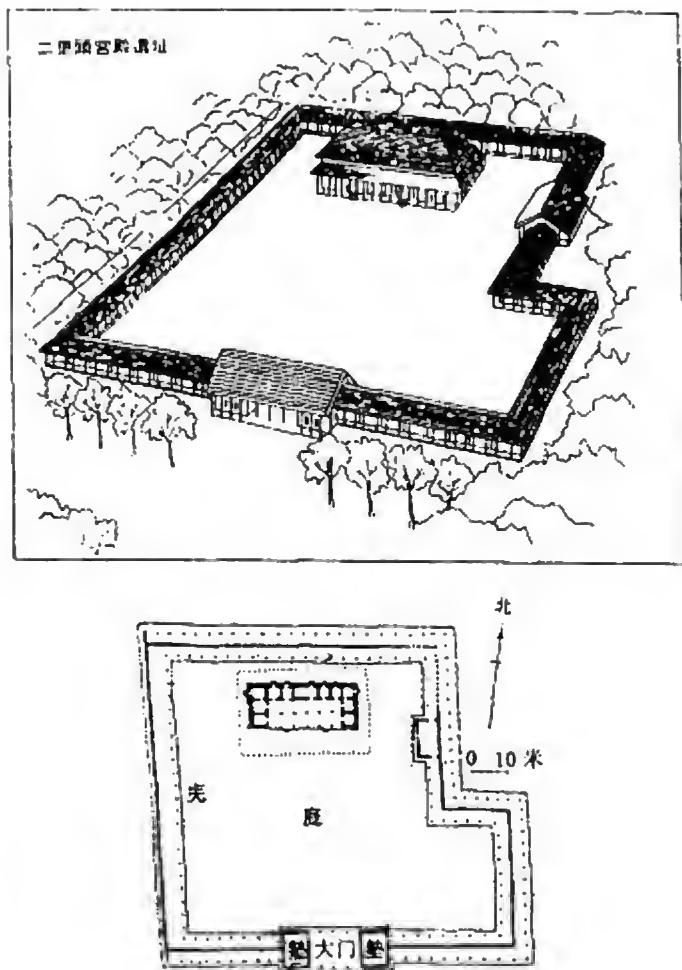


图 2－17　河南偃师二里头晚夏一号宫殿遗址及复原鸟瞰

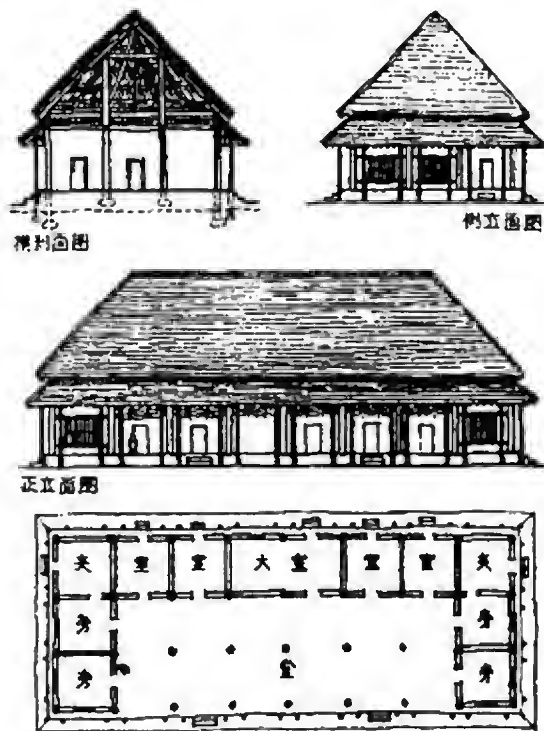


图 2－18　河南偃师二里头一号宫殿殿堂复原

颇为相近。若此推测可信，那么二里头宫殿就是中国宫殿初期形态“前堂后室”的最早实例了。其堂、室处于一幢房屋中，更早的渊源似可远推到原始社会新石器时代村落中的“大房子”，如西安半坡村的 F1 遗址[17]。

大房子兼具集会、祭祀和首领居住等多种功能。祭祀的内容包括两个方面：源于原始祖先崇拜的祖先祭祀和源于原始自然神崇拜的自然神祭祀。中国是一个早熟的社会，在进入文明时代之初，这种源于原始崇拜的祭祀也被保留了下来，反映在建筑中，使夏代的宫殿处于一种宫殿与祭祀合而不分的状态。在以后发展中，中国文化仍然延续了这两种崇拜，并被儒家学派更加理性化了。朴素的祖先崇拜，被赋于了藉着血缘关系维系宗族内部特别是统治者家族内部团结的意义。朴素的自然神崇拜，也被依照人间的等级秩序，整理出一套尊卑有差的人格化神灵系统，以反证人间等级秩序的合理性。这些，显然都有利于统治秩序的稳定，因此为历代君王所重视。所以，即使是宫殿建筑与祭祀建筑分化以后，直到清代为止，二者仍有密切的联系，这是中国传统建筑文化与世界其他建筑体系的显著差别之一。

院庭形式的群体布局方式也是以后中国建筑的一个突出特点。在某种意义上，群体处理需要比单体处理给以更多的注意，例如就此遗址而言，殿堂最为高大，位于轴线尽端，成为构图中心；殿前有广大的院子，前视空间广阔，晚上设“庭燎”，篝火通明，气氛隆重庄严；大门和殿堂遥相呼应，二者之间有不太严格的中轴线；大门和东北门则打破了长段廊庑所可能引起的单调。这些，都是建筑群体艺术处理应该注意的课题。

院庭形式宜于产生心理的安全感，形成宁静的环境和气氛。院庭以横向的延伸来补偿木结构不易造成的高，以室外空间的大和多变以及室内外空间的丰富关系，来补偿木结构建筑单体空间的较为仄狭和形体变化的不足，从而有利于创造出宫殿建筑所要求的壮丽气势和谨严肃穆的氛围。在二里头宫殿体现的这些特点，以后也成为中国建筑的重大特征之一，得到继承和非常充分的发展。

此外，从新石器时代开始已经萌芽的夯土技术，到商周时已很成熟。在新石器时代，夯土技术最初用来夯实栽柱的柱基，以后用来夯实居住面，使其较为坚固和有利隔潮。新石器时代晚期房屋出现了台基，更需要夯筑，夏代的城墙也离不开夯土。二里头宫殿大面积满堂红夯土台基，除了有其实用功能上的作用外，显然也有抬高整个庭院的高度以加强它在周围建筑中重要性的作用，是春秋以后高台建筑的先声。

二里头二号宫殿

二号宫殿与一号宫殿相仿，只是面积略小。基址平面为长方形，南北长 72.8 米，东西约 58 米，南面有门屋。院中北部为殿堂，木骨泥墙横向分殿堂为三，廊柱外侧也有擎檐柱迹[18]。南门与殿堂仍未完全对中，但与殿北的一座坟墓有对位关系，如何形成尚有不明，有人认为二号宫殿是一座宗庙（图 2－19）。

二　商代宫殿

偃师尸乡沟宫殿

在有可能是“汤都西亳”的尸乡沟早商城址的方形宫城中，正中有主体殿堂，殿前大道直通宫城以南。在此殿堂东偏北又有一宫院，东西 51 米、南北 32 米，有东庑、西庑和南庑，各分间，大门在南庑中部偏东；北部为东西向矩形大殿，台基高达 2 米，其南缘凸出四个夯土台阶。全院基本对称（图 2－20）。在此宫院之南 10 米又有一座殿址，宫城北部还有几座中型殿堂[19]。

郑州宫殿

郑州可能是中商隞都，其殿堂有的压在近代建筑下面，不能全部揭露，已揭露的有七座，时代为二里冈文化下层或上层，有南北向的也有东西向的，其中 C8 G15 为二里冈下层，依殿堂檐柱边线计，东西长度超

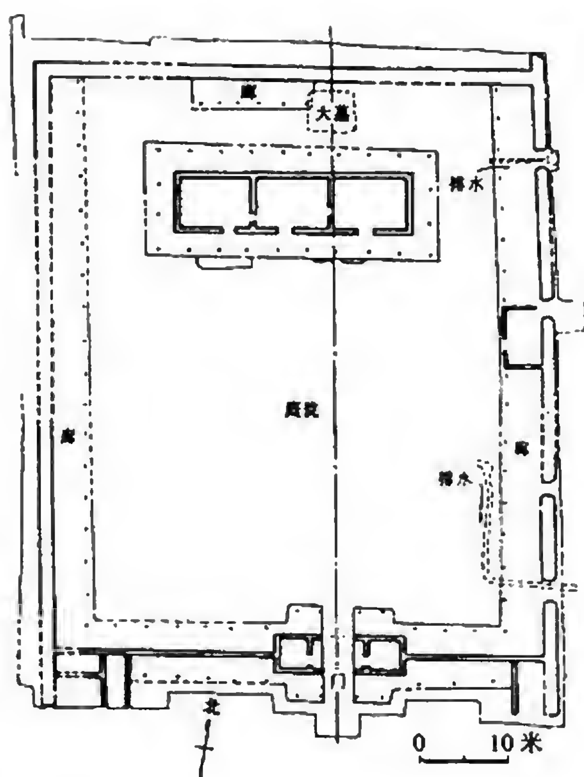


图 2－19　二里头二号宫殿遗址

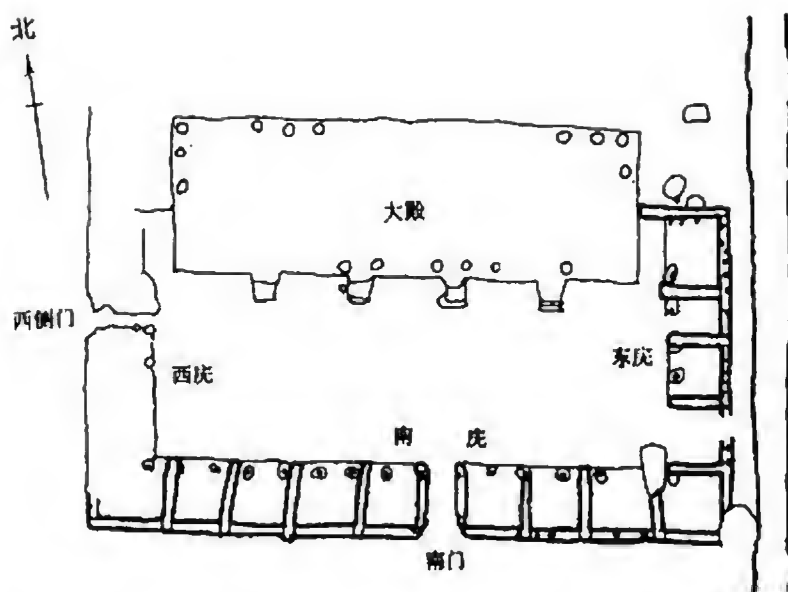


图 2－20　河南偃师尸乡沟早商都城西亳城址宫城内东部宫院

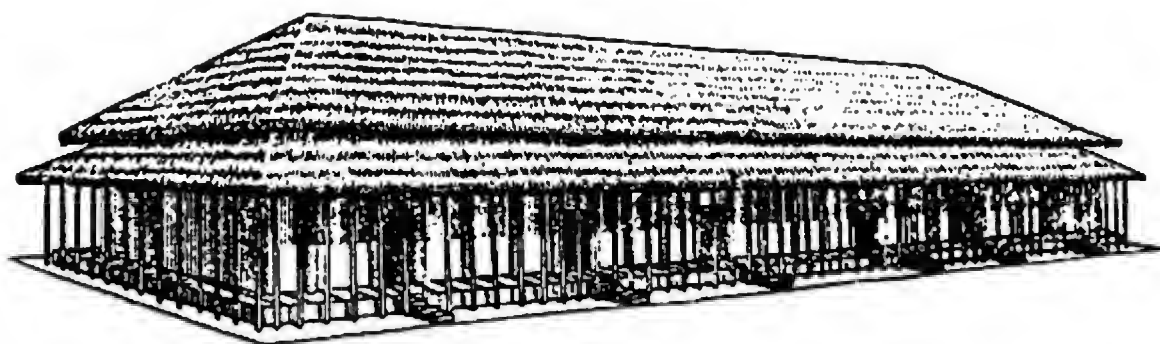


图 2－21　郑州中商宫殿 C8G15 复原

过 60 米、南北宽 9 米，是商周时期最大的一座殿堂。其结构与二里头晚夏宫殿差不多，也是在夯土台基上栽立檐柱，在台基外与每根檐柱对位栽立两根擎檐柱，檐柱和擎檐柱间形成回廊。复原后为四阿重屋，茅草盖顶。宫殿区的总体平面现仍无法看出（图 2－21）[20]。

盘龙城宫殿

作为一个中商南方方国都城的盘龙城，属二里冈文化上层，宫殿区总面积约 6000 平方米，与二里头宫殿一样也用满堂红夯土筑成平整台面，厚约 1 米。现已发现由南而北平行殿堂基址三座，以最北的 F1 保存最好。F1 面阔 39.8 米、进深 12.3 米，平面周围廊，每檐柱外也栽立两个擎檐柱，据复原，仍为茅顶四阿重屋。殿内有隔墙痕迹，将内部横向隔为四室，各有外门（图 2－22）[21]。据《考工记》，周王宫殿“内有九室，九嫔居之；外有九室，九卿朝焉”。可能此殿就是此方国国君与嫔妃所居的寝殿，若其前的 F2、F3 是朝堂、大门一类建筑，总体也是“前堂后室”。但它们分别布置在不同建筑内，可以说已是“前朝后寝”，是二里头宫殿布局的发展，与以前共同处在一座建筑中不同。此后，这种布局得到继承并进而发展为前后二区。盘龙城宫殿是否像二里头那样也有周廊围绕尚未明了，但 F3 东北的某些迹象值得注意。盘龙城宫殿的中轴线与城市南门相对也应引起重视。

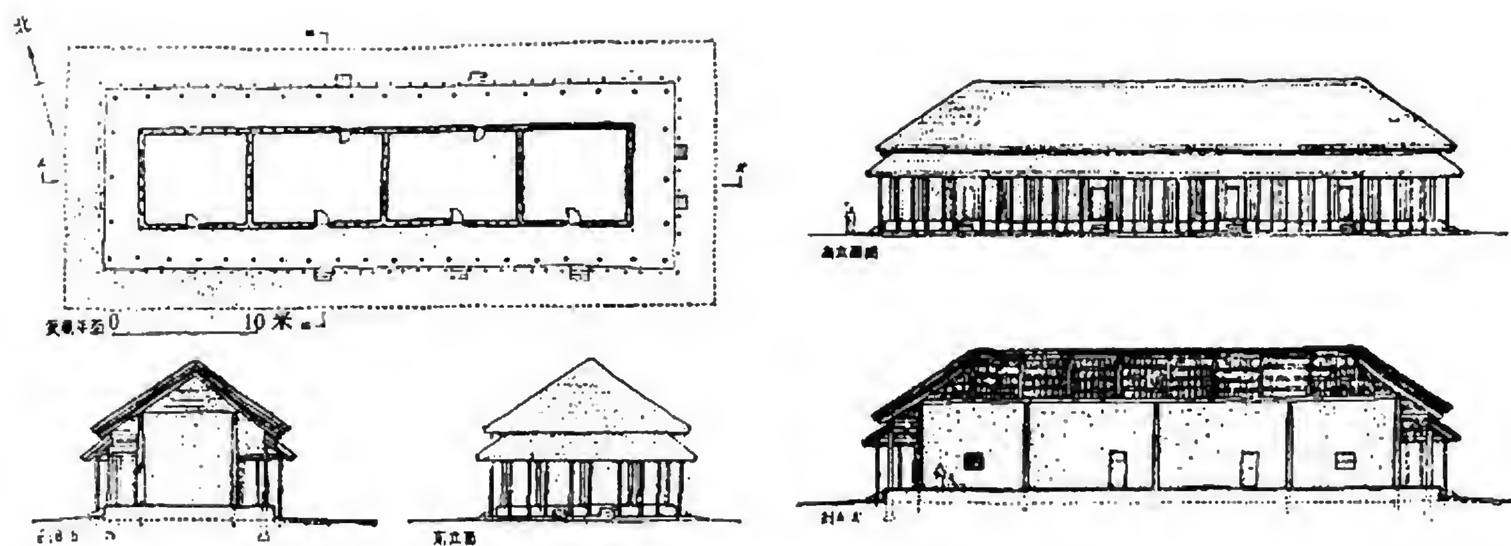


图 2－22　盘龙城中商宫殿复原

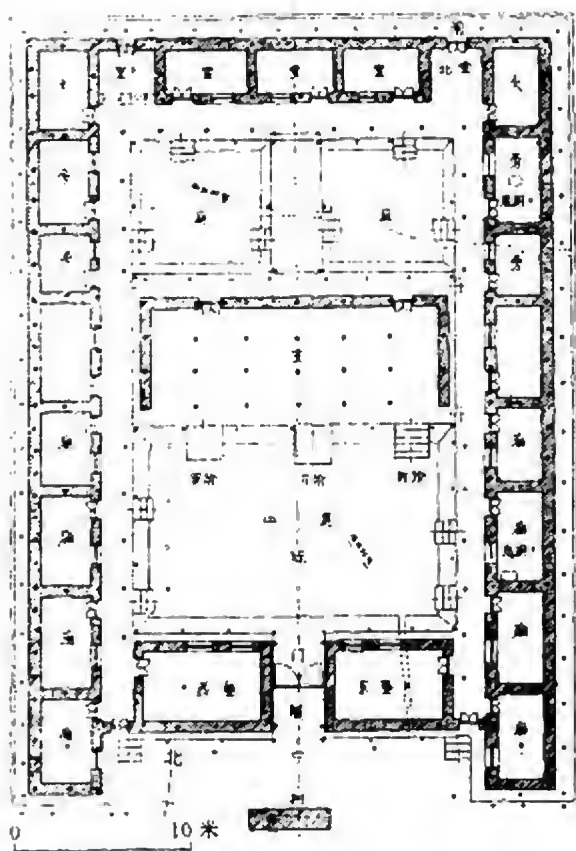
殷墟宫殿

殷墟发掘出五十六座晚商殿堂，但并非同时存在，相互叠压，打破关系特别复杂。值得注意的是殷墟的殿堂结构比前此有所进步，擎檐柱有减少的倾向，如小屯乙 8 的每一檐柱只有一根擎檐柱与其相对。同时擎檐柱已不作栽柱，而是在夯实的柱洞中置础石，上加约 20 厘米厚的木质支垫物，再上覆盖铜锧，锧上才是柱子。铜锧的上表面为凸弧面，四面散水，隐约可见有云雷纹，说明是露明的。这表明晚商建筑的上部结构已趋稳定，无须再依靠栽柱之为力了。

凤雏先周宫殿（宗庙）

在西周周原岐邑地区北部、今陕西岐山凤雏村，发现了“有可能在武王灭商以前”（时属晚商）的先周宫殿（或宗庙）遗址[22]，在建筑艺术史上具有重要意义。遗址比二里头和盘龙城的宫殿都小，但更为精致成熟。整群建筑坐落在一大夯土台面上，坐北朝南，东西 32.5 米，南北 45.2 米，取严格对称的由两进四合院组成的院落布局：中轴线上最前（南）为广场，即“外朝”；广场北为“屏”，又称“树”，即照壁。清·任启运《朝庙宫室考》云：“蔽内外者谓之屏……天子外屏、诸侯内屏。”凤雏遗址有外屏，是行天子制度。屏北第一列房屋正中是门道，左右为“塾”，即门房；屏和门道之间的地方古称“宁”，通“伫”，是国君伫立以俟诸侯的地方；第二列房屋是“堂”，向前开敞，三面有墙；门、堂之间的院庭为中庭，相当于“内朝”；最后一列房屋隔为数间，即“室”；堂、室之间有南北向中廊，把后院分为左右二庭，相当于“后廷”。三列房屋的左右有南北向通长的东、西庑，庑内的房间前部可称为“厢”，后部即与“室”邻近者可称为“旁”。堂的前、后，东西庑和后室向内的一面，都有回廊可以走通。东、西庑的南端平面向前凸出于塾外（图 2－23）[23]。

在建筑艺术上这组宫殿可注意之点是：一、可以看出它与二里头、盘龙城宫殿的继承关系。比起二里头的堂、室处于一座建筑之中，以及盘龙城堂、室虽已分为多栋但其间的关系松散，凤雏宫殿更为进步，组合较紧密也较丰富。二、各室内外空间的空间感都很完整，比例适宜，互相之间也有较丰富的呼应关系。除堂长边与短边的比为 3:1 稍为狭长外，其他室内外空间长宽比都在 2:1 和 1.5:1 之间。其中最主要的内朝为 1.6:1，相当接近于所谓“黄金分割”（1.618:1）。左右后廷为两个正方形，也是极好的比例。堂是构图的主体，堂前的内朝空间也最大，进深 12 米，后廷的进深只有 8 米。堂的半开敞空间和其他房屋的封闭空间形成对比，回廊空间又成为室内外空间的过渡；东西庑前端凸出，对“宁”的空间形成环抱之势，加强了



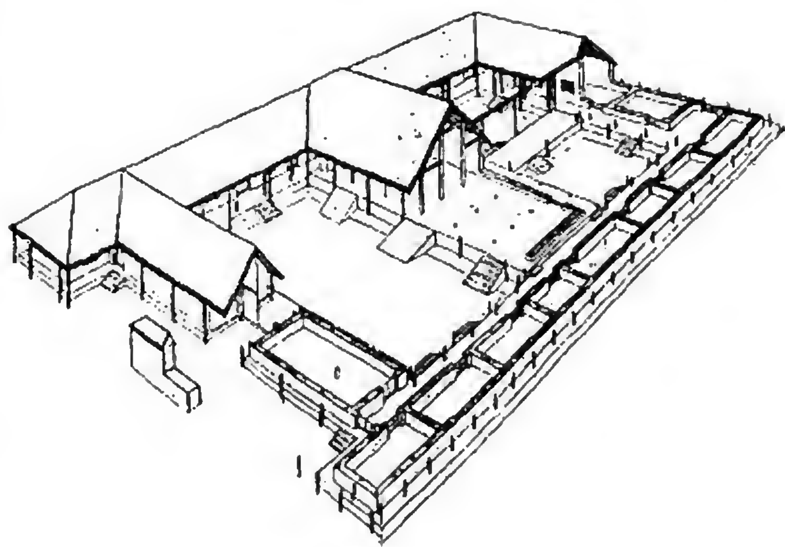


图 2-23　岐山凤雏先周宫殿（宗庙?）复原平面及透视

“宁”的完整感。三、体量大小有着合宜的对比，如堂最大，进深 6 米，其他群房进深都只达到它的一半稍多，说明堂的体量最大。四、完整的四合院格局。四合院四面都有建筑围合，平面紧凑，完然具足，人们在这个人造的小天地里活动，和往往不可知的自然保持一定的距离，其外界面是院墙，除大门外，其他门、窗都开向院内，有很强的安全感和宁静感，性格收敛而含蓄。人们欣赏建筑，主要是在庭院里，建筑围绕着人。但院庭里的露天空间又时时使人与自然保持一定的接触，获致心理上的平衡。四合院是中国传统建筑典型的群体布局方式，与世界其他建筑体系有着重大区别。在西方，虽然有些住宅也有四面围合成院的布局，但多数住宅和几乎所有的公共建筑都是外向开敞的，所有房间同处在一座复杂的组合屋顶下，内部可以走通，窗子开在外界面上，性格放射而外向。人们欣赏建筑，主要是在建筑外面，是人围绕着建筑。凤雏村的四合院是中国最早最完整的例证。以后，无论是住宅还是宫殿、宗教建筑和其他公共建筑，四合院或类似四合院的院落组合得到非常广泛而长期的使用和充分的发展，成为中国建筑的重要特色。以后我们还可以看到中国的四合院与西方类似院落的区别，不只是形式上，还包涵了更丰富的文化内容。五、均齐对称的构图方式。在史前建筑章中已经谈过，对称的概念是人从自然中直接获得的，是建筑艺术最早也最广泛应用的造型手段。对称就必然有对称轴，在建筑学一般称之为中轴线，建筑群自前而后的中轴线又称纵轴线。史前建筑的对称，多数只是体现在单体房屋上。二里头宫殿的群体布局基本对称，但并不完全。凤雏村宫殿则完全实现了群体布局的均齐对称。自然形象的对称物体，如动物的头、腹，树林的主干，花的蕊和茎，这些重要部件都在对称轴上，把这些意象移植到建筑的群体布局中，居于中轴线上的建筑物自然也就显出了特别重要的地位。这在凤雏村宫殿已有相当完整的体现，居于中轴线中心的“堂”被一再强调，体现出以国君为核心的政权的尊严。孔子说：“中正无邪，礼之质也”，当然要特别注重群体的均齐对称，于是成为中国传统建筑的重大特色之一。

所有以上这些，除了能满足生活的要求而外，又在满足人们的一般审美要求——规律性、整体感和恰如其分——的同时，进而取得意识形态上的特定意义。

建筑群前部树屏，在当时只有国君或诸侯才可以建置，又有前堂后室的整体布局，所以它应是一座宫

殿；但在西庑里又发现藏有大量占卜用的甲骨，照当时的礼制，只有宗庙才可以收藏甲骨，所以又可能是宗庙，实际上它仍是合宫殿与祭祀功能为一体的建筑，继承了夏商的传统，但显然已比二里头的大为前进了。

在凤雏宫殿出土有中国最早的板瓦，当时只用在屋顶局部如脊、檐、天沟等处，其他大片部位可能涂墁草泥。

三　西周洛邑王城宫殿

西周丰、镐二京宫殿情况已不明。建于西周成王时、以后又在东周长期延用的洛邑王城内的宫殿也早荡然无存，连遗址也没有，现在只能根据《考工记》及其他文献包括西周金文等材料大致推定。

正如城市节中所述，洛邑宫殿已与祭祀建筑祖、社分开，宫城置于王城中央最重要的位置，祖、社挟持在宫城前方左右，正说明西周时君权已经凌驾于族权、神权之上，这在宫殿史上具有重要意义。

至于宫殿本身，沿中轴线，是由诸多的“门”和诸多称为“朝”的广场及其殿堂顺序相连组成。到底有多少座门、多少个朝，因当时的记载十分简略和零乱，历代经学家虽有许多论说，又画出了很多图，但很不统一，颇难理清头绪、抉其正误，本文不欲过多考证。现仅采取历代比较多见的“五门三朝”的说法，按我们的理解大致表述如下。虽不能完全断定，总的原则似不致大误，可以给人一个总体的印象。

南宋经学家胡安国注《春秋》说：“雉门象魏之门，其外为库门，而皋门在库门之外；其内为应门，而路门在应门之内。是天子之五门也。”依此，从南而北，洛邑王城宫殿的五门应为皋门、库门、雉门、应门和路门。三朝即外朝、治朝和燕朝，它们顺序布置在王城中轴线上。门、朝之外还有“寝”，朝、寝的顺序则为“前朝后寝”，此由前述夏商宫殿发展过程及《考工记》所说：“内有九室，九嫔居之；外有九室，九卿朝焉”可以得知。皋门最前（南），据清·任启运《朝庙宫室考》“郭门谓之皋”，大概是王城正门（相当于今北京正阳门）。但也可能是郭门内的另一座门（相当正阳门内的大清门。大清门现已不存）。库门在皋门内，是包括宫城和祖、社在内的整个宫殿祭祀建筑区的正门（相当于北京天安门）。雉门在皋门北，是宫城本身的正门，上有城楼（相当于北京午门）。库门、雉门之间的广场即为外朝，东通祖（相当于北京太庙），西通社（相当于北京社稷坛）。凡在祖、社举行祭祀大典前的聚会、举行有关国危、国迁、立君的所谓“三询”大事，以及公布重要法令的典礼等都在此举行。外朝的地位十分重要，《考工记》的“前朝后市”，以宫为本位立说，其“朝”之所指应即外朝。据胡安国“雉门象魏之门”的说法，为了加强外朝的声势，在雉门外两侧树有“象魏”即双阙。所谓“阙”，是一种“以壮观瞻”的装饰性建筑，其形如台，台上有屋，双双峙立在宫门以外，形制脱胎于建在院墙里而用以观望院外动静、类似碉楼的“观”，所以有时阙也仍称为观。阙又名“象魏”，因其“巍巍然高大”且可于其上悬挂“法象”（法令）而得名（唐·孔颖达《春秋左传疏》）。宫城内还有一座应门（相当于北京紫禁城太和门），紧接应门的广场即治朝。治朝应有大殿（相当于紫禁城太和殿），是周王接见大臣治事的地方。殿后或左右可能就是“九卿朝焉”的“九室”。再后面有主要作为王及后妃居住的寝宫区，即后寝。后寝分前后二部。前部大门称路门（相当于紫禁城乾清门），门内分东、中、西三宫。中宫前殿称路寝，路门、路寝之间的广场称燕朝。《玉藻》云：“君，日出而视之，退适路寝听政。”意思是，王於每日日出先到治朝大殿，然后回到路寝与近臣贵族再行议事。所以路寝实际是前朝与纯粹居住区之间的过渡。治朝、燕朝又合称内朝，以与雉门外的外朝对应。中宫后殿和东、西宫各殿均称燕寝，可能与君臣的燕饮活动有关。后寝的后部才是纯粹居住区，大约有包括“九嫔居之”的“九室”在内的多座建筑。

以上描述，与清《钦定周官义疏》“天子五门三朝”图比较接近（图2－24）。

宫城内中轴线以外的区域，当然还会有其他建筑，现已不可确知。

有关中轴线的建筑组合，古今学者颇多不同理解，如宋·聂崇义《三礼图》所绘“周代寝宫图”，将五门都置于治朝之前，若加上治朝与燕朝之间的一座，则有六门（图2－25）；明《永乐大典》载有一幅“周王城图”，宫殿区只有寝而无朝，五门均在宫前，而将宫门称为路寝；清《宫室考》周“天子三朝五门庙社

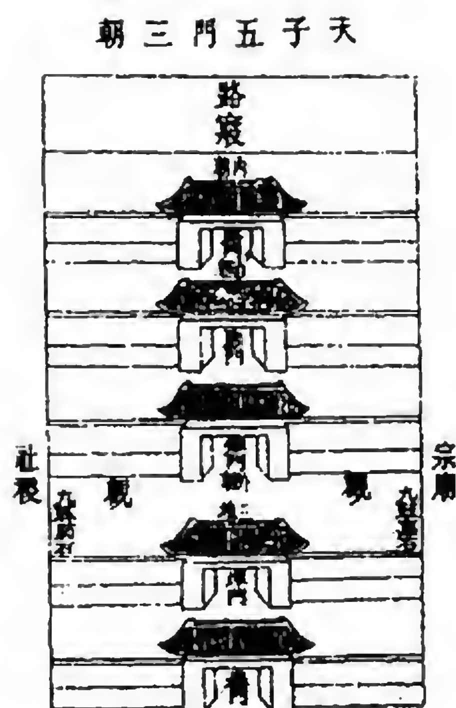


图 2－24 周“天子五门三朝”图

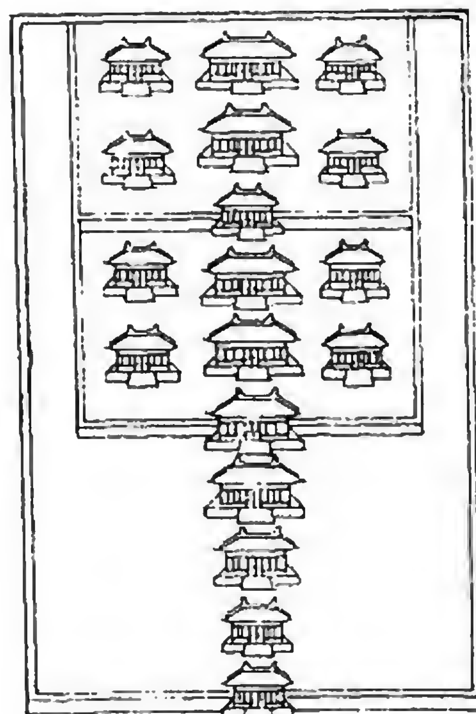


图 2－25 “周代寝宫图”



图 2－26 周“天子三朝五门庙社全图”

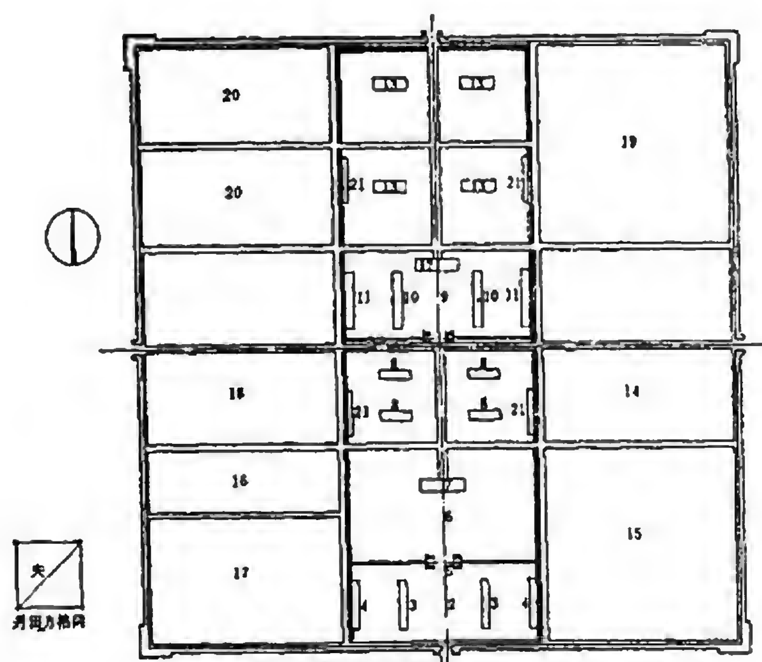


图 2－27 西周宫城布局示意

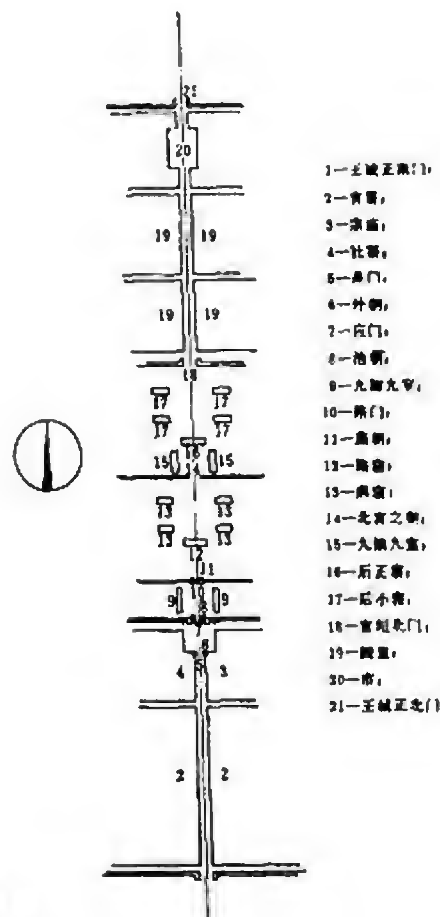


图 2－28 西周王城中轴线布局示意

全图”将外朝注于雉门与应门之间（图 2－26）；近人还有持三门三朝之说者，认为周王之宫并无库门和雉门，并据此绘出中轴布局[24]，今并录其图，以备参考（图 2－27、28）。此外，对于洛邑王城五门与北京宫殿诸门的对应关系也有不同理解。但各家对于“前朝后寝”的总体格局并无歧见。

至于西周时各诸侯国的宫殿，历代认为只有三门，即库门、雉门和路门。据孔安国的说法，库门相当天子皋门，雉门相当天子应门。但诸侯雉门前不应树立双阙，否则便是逾制。《春秋》载鲁定公曾“新作雉门及两观”，被众注家斥为“僭君甚矣”。但或可于都城城门外立阙，“城阙”一词可见于《诗经・郑风・子

衿》："佻兮达兮，在城阙兮"。可以推想，周王城也会建有城阙。

可以看出，到洛邑王城的宫殿为止，中国宫殿的总体格局已大体初定了。前朝后寝是夏商宫殿前堂后室的继承和发展，众多的门、殿和广场，依中轴线作纵深构图，在不同区段创造出不同的氛围，有机组合，达到预定的环境艺术效果。它不但对以后各代宫殿直至明清北京紫禁城，而且对于佛寺、坛庙、衙署和住宅等等的布局，都有着深远影响。中国建筑一向以木结构为主，受材料的尺度和力学性能的限制，与西方很早就广泛采用并获得充分发展的石结构相比，单体建筑的体量不能太大，体形不能很复杂，有定型化的趋向。为了表现宫殿的尊崇壮丽，很早以来，中国就发展了群体构图的概念：建筑群横向伸展，占据很大一片面积，通过多样化的院落方式，把各个构图因素有机地组织起来，以各单体之间的烘托对比、院庭的流通变化、空间与实体虚实相映、室内外空间的交融过渡，来形成量的壮丽和形的丰富，从而渲染出强烈的气氛，给人以深刻感受。洛邑王城在以上诸方面，都有着突出的意义。

关于周代宫殿还应提到在周原中心区以东扶风召陈村发现的许多殿堂。现已发掘十四座，其中属西周早期的二座、中期的十二座，具有不太严格的中轴对称布局。但各殿堂的功能关系不大清楚，内部隔墙也不完整，较难准确复原。值得注意的是出土瓦件很多，推测这组殿堂已全部用瓦盖顶了（图 2－29～31）[25]。

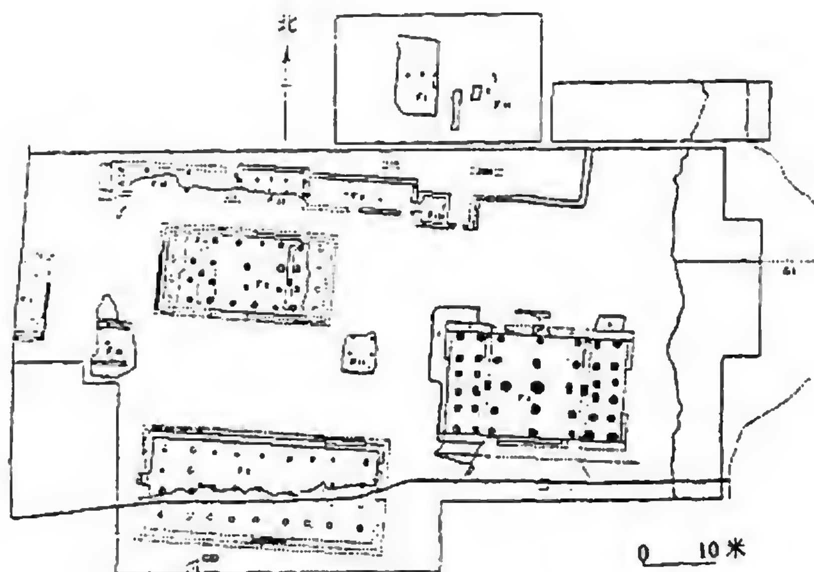
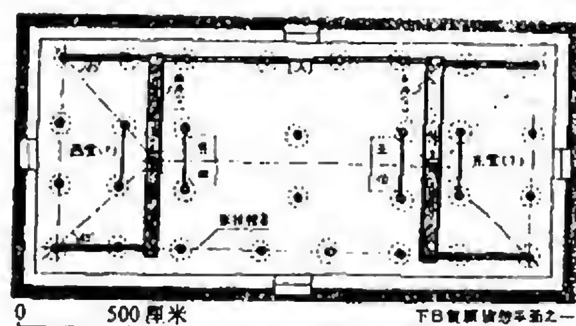
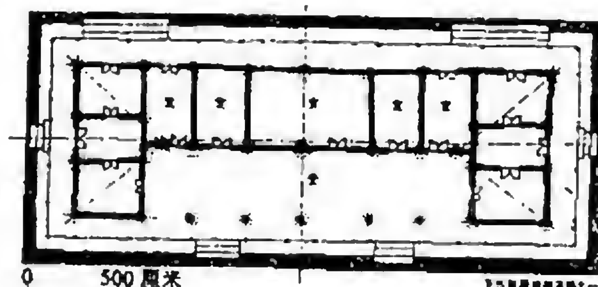


图 2－29　召陈西周中期宫殿遗址总平面





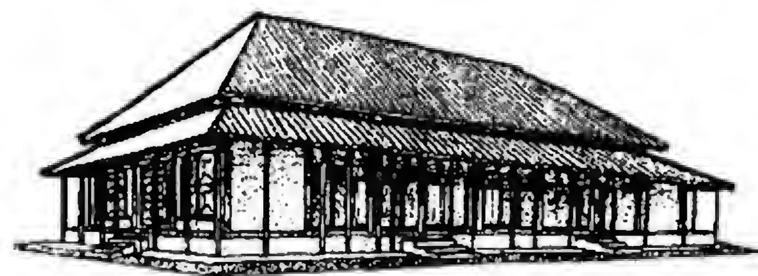


图 2－31　召陈西周中期宫殿建筑 F8 及 F5 复原

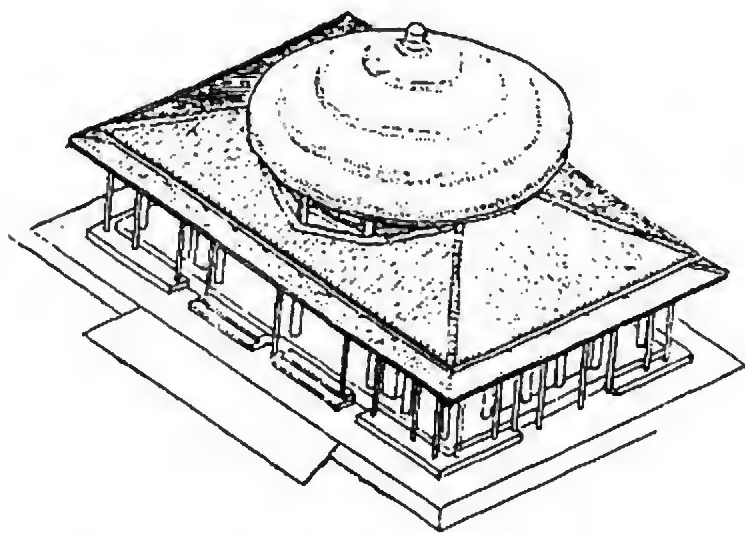


图 2－30　召陈西周中期宫殿建筑 F3 复原

四　春秋战国宫殿

春秋战国宫殿最值得注意的是高台建筑，它们在宫城内沿中轴线顺序建造。

齐临淄宫殿以名为桓公台的高台为中心，桓公台现残高仍有 14 米。

燕下都宫殿中轴线最前端的武阳台最大，东西长 140 米、南北宽 110 米，遗址现仍高出地面 12 米，台上曾有过宏大建筑，东西同它相接的宫城南墙（隔墙）更增加了它的气势。武阳台以北沿中轴线顺序置望景、张公、老姆三台，中轴线左右有较低的附属建筑夯土基址，是轴线上主体建筑的陪衬。老姆台在北垣以外，规模仅次于武阳，东西 90 米、南北 110 米，残高也达 12 米，是全纵深系列的有力终结。其南侧中央有东西宽 30 米、南北长 50 米的夯土斜坡，是登台大道的遗存。

邯郸宫城中最大的一座台在西城轴线最南端，称“龙台”，约 300 米见方，现残高仍达 19 米，其北还有两座高台。在轴线外，东北和西北也各有一台，轴线两侧有多座地下夯土基址。

战国秦汉宫殿常有称“前殿”者，都是主体殿堂，是群中最大的建筑，武阳台和龙台应该就是这两处宫殿的前殿。

高台建筑是先以夯土筑成平台，再分数层呈阶梯状向上逐层收小，以此为核心，在阶梯各面分层建造可能为一面坡屋顶的围屋，台顶再耸起中心建筑，外观十分雄伟，有如多层楼阁，而木结构本身并不复杂。老姆台、龙台和龙台以北的二号台都有分层迹象。龙台分三层，各阶上有列柱痕迹。在各高台遗址周围和上部都有瓦片堆积，有的还出土有地下排水管道。有的高台也可能不完全是人工夯成的，如燕下都的几座台，原是一条连续高地，后经冲刷切割，成为几座独立土台，选址时加以利用并经整修和夯土增高而成。

春秋战国文献常提到高台建筑，如燕的黄金台、齐的路寝之台、楚的章华台。章华台又称三休台，意谓以其高峻，需“三休乃至于上”。路寝之台也很高，致齐景公“不能终而息乎陛”，也要几经休息才能登上。《老子》说：“九层之台，起于累土”，可见当时高台可达九层之多。在战国铜器上也常见有高台建筑形象，如河南辉县赵固区战国一号墓出土的燕乐射猎纹铜鉴，在内壁以精细线条刻出当时的高台建筑，其例尚可见诸于山西长治和上海出土的青铜器（图 2－32）。

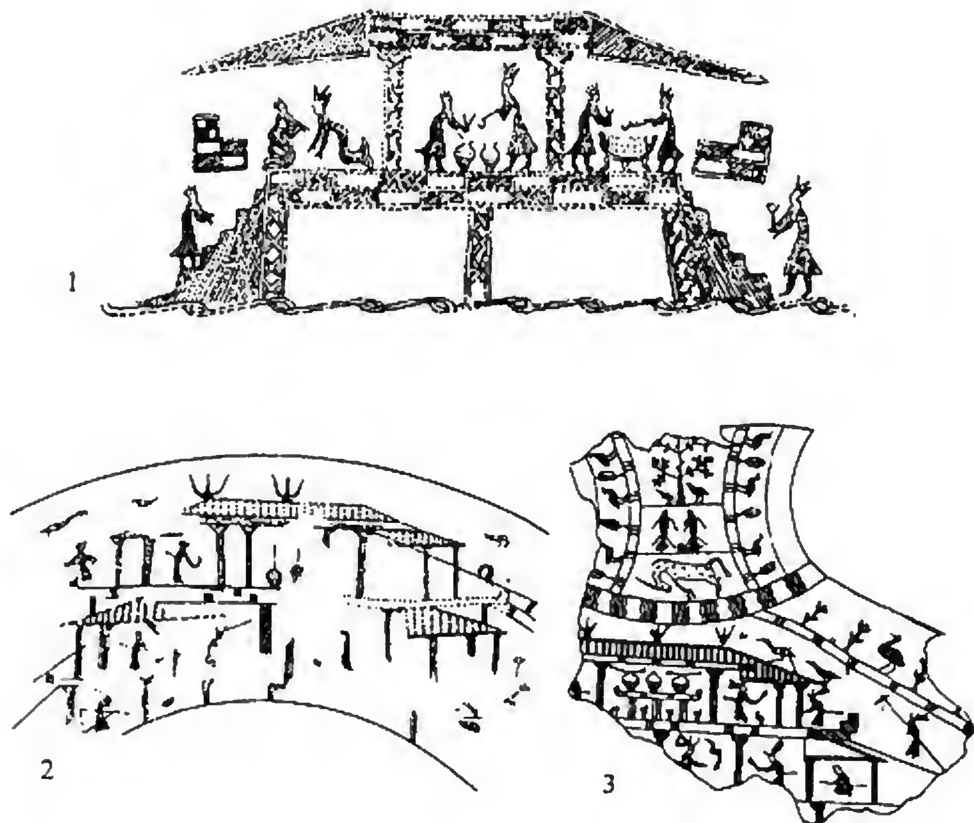


图 2－32　战国青铜器上所刻高台建筑

1　上海博物馆藏　2　河南辉县出土　3　山西长治出土

高台建筑的大量兴起是战国、秦和西汉的重要现象，它体现了人们对建筑巨大体量的追求。比起其他艺术门类来，体量从来就是建筑的一个至关重要的品质。人们从自然的崇山大河、高树巨石中早就体验到了超人的体量所含蕴的崇高，从雷霆闪电、流火狂飚中感受了超人的力量所包藏的恐惧，把这些体验移情到建筑中，巨大的体量就转化成了庄重和尊严。马克思在评论欧洲天主教堂时曾写道："巨大的形象震撼人心，使人吃惊……精神在物质的重量下感到压抑，而压抑之感正是崇拜的起始点。"这种超出于人的物质生活需要的、以满足人的精神需求为最高目的的追求，是建筑艺术得以出现和不断发展的无尽动力。魏襄王异想天开，要建造高达天之半的"中天之台"，当然不可能实现，但这种超越意识，对于建筑艺术的发展，具有非常重要的意义。

在战国，还没有建造真正的高大楼阁的技术条件，巨大的体量只能以夯土技术为基础，而且也只有在奴隶社会或仍保留奴隶制残余的封建社会初期，这种需要无偿占有巨大劳动力的营造方式才可能得以实现，所以高台建筑也就应运而生了。

高台建筑也是对山岳的模仿。先民们认为，巨大的山岳是生云吐雨之处，是神灵之所在，也是通达神界的途径。所以，世界各地几乎都曾在奴隶制时代出现过高台型的建筑，著名的像埃及和中美洲玛雅人的金字塔。

五　春秋秦国宗庙

《考工记》"左祖右社"的"祖"，指祭祀先祖的宗庙。《仪礼》、《礼记》、《尚书》等古籍认为夏商都有宗庙，为天子五庙，奉祀始祖与二昭二穆（高祖、曾祖、祖、父递为昭、穆）四亲。始祖庙居中，左昭右穆。殷墟发现的乙七、乙八两座相邻遗址，前有许多按照一定军事组织和作战部署排列的祭祀坑，是当时宗庙所必有的（偃师二里头等诸宫殿遗址则未见祭祀坑），可能就是宗庙。周初也是天子五庙，至中期，因文王、武王已不在显考（高祖）、皇考（曾祖）、王考（祖父）和考（父）等二昭二穆之列，而又功高，故在五庙之外增设文、武两座世室，永奉文武二王，并将四亲以上、太祖后稷以下的先王神主，藏于二世室之中，成为七庙，即太祖庙一、世室二、昭二、穆二。诸侯则为三庙，即始祖和一昭一穆。

在陕西凤翔马家庄秦故都雍城曾发现一座春秋秦国的宗庙建筑群，是三代以来保存最完整的大型宗庙。

秦曾以雍为都，即"《禹贡》九州"之雍州，始建于公元前676年，秦德公后二十代皆为秦都，近三百年。宗庙遗址在雍城中部偏南，为一略横长的方院，东西87.6米、南北约80米，占地近7000平方米。院落布局规整对称，南北中轴线的前端为门，内有三座建筑[26]。后部居中为太祖庙，前方左右相向二座为昭、穆二庙。春秋秦国以诸侯身份，宗庙应为三庙，与此遗址相符。三庙大小及内部布局差不多，以奉祀秦襄公的太祖庙为例，前部平面呈向前的凹字，凹字前沿中部有二柱，为"堂"，据《仪礼释宫增注》"堂上设席行礼"或"堂则用之以燕"，是举行大祭典的地方。堂左右各有"夹室"，藏秦襄公以下、昭穆以上各代祧主。堂后为"室"，为接神之处。再后为东堂、北堂和西堂。《仪礼·士昏礼》曰："妇洗在北堂"，知北堂是祭祀后供妇人盥洗的地方。东、西堂储藏行大射礼时使用的弓矢，"君之弓矢适东堂；宾之弓矢与中筹、丰皆止于西堂下"（《仪礼．大射》）。大射礼是诸侯举行祭祀前，先与群臣射，中者得参与祭礼，数射不中，不得与祭。整座建筑，含祭祀、燕射、接神、藏祧诸功能。

庙四周的回廊称"廉"，行礼时在此设席。前廉下列两阶，左为阼阶，右为宾阶，分行王及宾客。

南门三间进深二间，门扇在中，门前两侧为东、西外塾，门内两侧为东、西内塾。山墙外两侧又有东、西外夹与东、西内夹，是祭祀时杀鸡的地方。由门向北的道路称"唐"，由"唐"东西转可通昭、穆二庙。中庭为牺牲所在，未见路面。在此发现祭祀坑一百八十一个，其中人坑八个，其他主要为牛羊车马坑，是历次祭祀的牺牲。

在祖庙之后又有一座亭式建筑遗址，据研究可能是所谓"亡国之社"，又称"亳社"，源于西周。原来，周灭殷后，以"君自无道被诛，社稷无罪故存之，是重神也"（《春官·丧祝》贾公彦疏注），所以在周宗庙

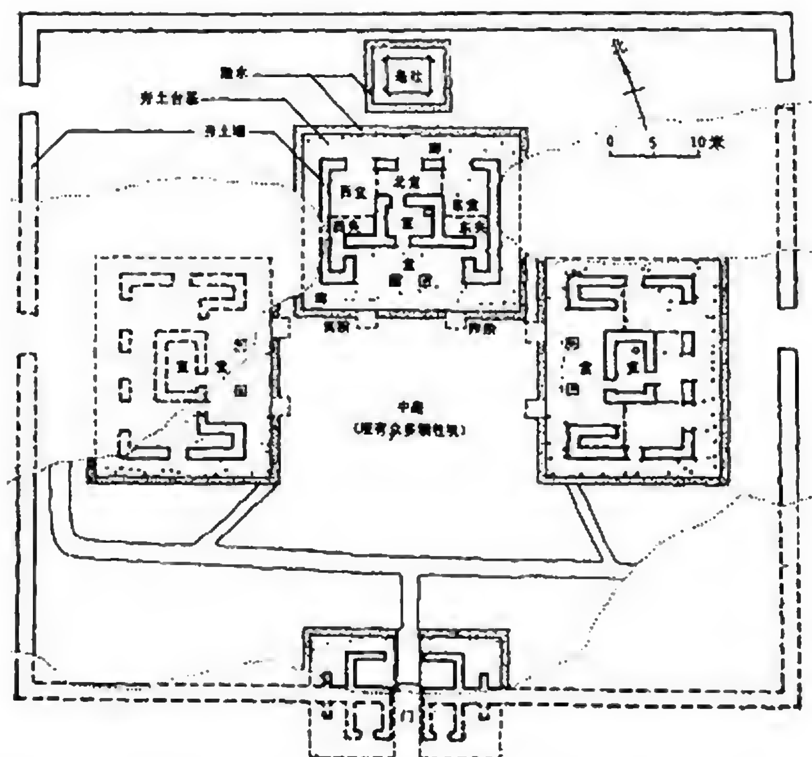


图 2－33　春秋时期秦国宗庙平面
（陕西凤翔马家庄一号建筑遗址）

中仍保留一屋，置放殷庙神主。殷起于亳（今安徽亳州），故称“亳社”。周时亳社可能置于宗庙之南。《白虎通》云：“置（亳社于）宗庙之墙南，盖为庙屏……庙门外望见之，故以为诫也”，告诫国人以殷为鉴。亳社在春秋各国可能曾普遍设立，秦国宗庙里应当也有，但从遗址情况看不是放在全庙之南而是在太祖庙之北。因是亡国之社，当然甚为简陋，“掩其上而柴其下”（《公羊传》），即上置屋顶而下安栅栏，与清人焦循“亳社图”中所绘颇相近似（图 2－33）。

此庙为诸侯所设，应有内屏，但没有发现遗迹，是否有外屏，也由于门南半部之南已被断崖所毁，已不可知。

据出土遗物，知此庙为春秋中期建造，晚期还在使用。

第三节　园　林

建筑艺术是一种涵义最广泛的空间艺术。这里所指的空间，不是绘画般的二度平面，也不是雕塑般的三度实体，而是一种三度中空的空间。人们在这种组合丰富的空间之中漫游观照，获得一个个连续的视觉体验，这种体验的积累与涵化，将会形成一定的氛围、意境或情趣，并引发一定的情感和情感变化，通过感情记忆，完成艺术欣赏全过程。如果再加上与之适应的听觉甚至嗅觉的统感效应，还会加强体验的深度。所有这些，都需要时间的参与，因此一般都把建筑艺术形象地比喻为是一种空间—时间或曰“四度”空间艺术。

所谓中空的空间，也不止是室内，更正确的说法应该是指环境，是既包括室内也包括室外以天、地、山、水、植物和建筑为实际或虚拟的界面所围合的范围。所以，大至一座城市、一条山谷，小至一室一角一石一花，只要涉及人工对环境的有意识的经营，都是建筑艺术的组成，也是建筑艺术家工作的对象。其中自然就包括园林。

园林与其他多数建筑类型相较，以其更关注于环境对人的精神作用，较少涉及物质性功能，因而在全部建筑从物质—精神的递进序列中，居于一个精神性较强也即艺术性要求较高，艺术精神更为突出的梯段。中国园林是中国建筑艺术一个重要的并取得特别成就的方面，在世界上也享有崇高地位，并以其深蕴的传统文化意味而备受重视。

中国园林发轫甚早，先秦已启其端，秦汉皇家园林大著，魏晋文人对自然的更精微的体验，更促成唐宋私家园林的兴起，并传至朝鲜、日本，逮至明清，皇园和私园都进入总结阶段，在世界园林史上独树一帜，影响更远被西方，大大丰富了中国建筑艺术史的内容。中国园林的成就，自有其精深博大的中国传统文化为其深厚的土壤，非徒环境的"美化"而已，这在先秦已见端倪。

一　园林观念溯源

新石器时代晚期，种植与养殖已渐渐成熟，先民的精神生活也进入了一个新的阶段，自然崇拜已构成心理定势，奠定了中国园林与自然亲和的基调。从中国园林艺术的发展历史来看，夏、商、周以及春秋战国时代应当算作园林的初创阶段。

园林起源于种植果木菜蔬的"园"、"圃"和养殖禽兽的"苑"、"囿"[27]。古籍对以上诸词的释义已表明原始园林的生产性质。另一方面，虽然狩猎不再是"供天子庖厨"的主要手段，但由于狩猎过程对心理和生理的刺激作用，使其在上古帝王与贵族生活中仍占有重要地位。狩猎需要相当的场地。出于保护农作物的需要，划出固定的地界并加以围护，并人工放养猎物，应即为"囿"的源起。农耕和田猎既是苑囿产生的物质基础，也是其原始阶段最基本的功能。

原始园林的另一重要性质是通神。先秦早熟的农业文明造成了人与自然的密切关系，由于先民对自然认识的局限以及对自然神秘力量的敬畏，从旧石器时代萌芽的万物有灵观念进一步发展为对自然神的崇拜，山岳、河川、林木、薮泽甚至风雨雷电都是崇拜的对象。它们也是园林的构成要素，因此原始苑囿往往又是先民心目中最富于神性的所在，蕴涵着丰富的深层巫术意味。对于园林的发展史来说，对山和水的崇拜更具意义。

由于狩猎在远古先民生活中的重要性，因而首先赋予山神以管理飞禽走兽的职责，进而又认为山神负担兴云播雨之职："山，……出云雨以通乎天地之间，阴阳和会，雨露之泽，万物以成，百姓以飨"（《尚书大传·略说》）；"山林川谷丘陵，能出云，为风雨，见怪物，亦曰神"（《礼记·祭法》）。山岳的高峻形体也被先民视为通天之途，甚至是天神在人间的居所，如《诗经·大雅·崧高》所谓"崧高维岳，峻极于天，维岳降神，生甫及申"；《山海经·海内西经》云"海内昆仑之虚，在西北，帝之下都。昆仑之虚八百里，高万仞，……百神之所在"。先民企图通过高山实现尘世与天国的联系。

进入奴隶社会以后，有了集中人力物力进行大规模建设的可能，世界上许多民族均建造过模仿山岳的建筑，其形式大都为金字塔式的高台，中国最初的台也是这样。台与其原型——山，被认为具备同样的神性。《山海经》中有大量神明居于高台的文字：

射者不敢向西射，畏轩辕之台。

有名昆仑山者，有共工之台，射者不敢北向。

不敢北射，畏共工之台。

帝尧台、帝喾台、帝舜台，各二台，台四方，在昆仑东北。

这些传说中的台都是诸帝居处，"帝"字原意是最尊贵的祖先，证明台具有的不同一般的神性，也确定了台在人间的秩序，即只有统治者才能得到占有和使用台的权力。

上古先民逐水草而居，水作为延续生命的基本条件，在原始人类生活中占有特殊地位，因而有了对水及水神的崇拜。在《山海经》中，具有神性的水总是与神山联系在一起的：

海内昆仑之虚，在西北，帝之下都。……百神之所在。在八隅之岩，赤水之际。

帝之平圃，槐江之山，……南望昆仑，……西望大泽。

附禺之山，……西有沈渊，颛顼所浴。

大山大水，合而即为神明之居。这种山水相合的观念被赋予了一种神性的光辉，神山上也就出现了池："瑶池在昆仑"；悬圃"在昆仑阊阖之中，是其疏圃。疏圃之池，浸之黄水。黄水之周复其原，是谓丹水，饮

之不死”（均见《淮南子》）。于是，中国园林最看重的山水整合模式也就产生了。作为园林的萌芽，周文王对于包括灵台、灵沼、灵囿在内的祭祀场所的经营，就正是这种自然崇拜的例证。《诗经·大雅·灵台》记述说：

经始灵台，经之营之。庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来。

王在灵囿，麀鹿攸伏。麀鹿濯濯，白鸟翯翯。王在灵沼，於牣鱼跃。

虡业维枞，贲鼓维镛。於论鼓钟，於乐辟廱。……鼍鼓逢逢，矇瞍奏公。

人们筑造高台，挖掘广池，畜养野兽，在那里聚会歌舞祭神，只是因为那这里充满了神性。鱼跃鸢飞的场面不单纯是对景观的渲染，更给麀鹿、白鸟和鱼鳖赋予了“祥瑞”的含义，作为周文王承天命而兴周翦商的烘托。

周文王造灵台、灵沼、灵囿，具有划时代的意义。这一原始的园林形式虽尚未能成为独立的艺术门类，但已具备自己的艺术特点。在形式上，首先赋予台以园林主体的地位，作为控制园林的主要构图手段。这种以台为中心的园林空间处理手法一直延续到魏晋之际，成为早期中国古典园林的主要设计思路。其次，它所开创的山水组合式园林设计方法，不仅是园林空间与景观艺术丰富性的良好开端，更为重要的是，在这个“池台互见，璧水旋丘”的人工山水整合的园林模式之上，衍生出以山水为主体的中国古典园林发展体系，确定了中国古典园林以山水表现为主的艺术方向。在内容上，山、水、建筑、动物、植物等园林的基本组成要素已经齐备。从园林的深层内涵而言，它所反映的神界与尘世的沟通，人与天的对话，正是中国古典园林“天人合一”主旨的滥觞。

二　从神性到人性

如果说，在园林的发端时期，包括周文王的灵台在内，还笼罩着原始社会延续下来的对自然的无上敬畏和对神的恐惧。那么，商纣王的鹿台和沙丘苑台却体现了完全不同的精神。“（纣王）厚赋税以实鹿台之钱，而盈巨桥之粟；益收狗马奇物，充牣宫室；益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。……大取乐戏于沙丘，以酒为池，县肉为林。使男女倮，相逐其间，为长夜之饮。”（《史记·殷本纪》）在这里，看到的只是毫无顾忌的人间声色耳目之娱。纣王鹿台是见于历史记载的最早园林，园中也有宫室，确立了皇家园林最初的宫苑结合模式。

周灭商，社会思潮发生了不小的变化。周人在一定程度上脱离了商人“尚鬼”的心理，代之以人间秩序——“礼”为核心的思考方式。由沉重、神秘、带有原始巫术特征和面对现实生活强烈的压迫感，转向人间的清新亮丽。以宫苑结合方式建造的皇家园林大量出现，表现出艺术的人性化。园林由重在娱神转变为娱人，以世俗性的活动为主。最能反映上述转变的无过于《诗经·小雅·斯干》中对宫苑景象的描绘：

秩秩斯干，幽幽南山，如竹苞矣，如松茂矣。兄及弟矣，式相好矣，无相犹矣。

似续妣祖，筑室百堵，西南其户。爰居爰处；爰笑爰语。

下莞上簟，乃安斯寝。乃寝乃兴，乃占我梦。吉梦维何？维熊维罴；维虺维蛇。

大人占之：维熊维罴，男子之祥。维虺维蛇，女子之祥。

乃生男子，载寝之床，载衣之裳，载弄之璋。其泣喤喤，朱芾斯皇，室家君王。

诗中描写宫苑周围的优美风景、宫室建筑过程、甚至室内的陈设，但这一切只是作为背景，其着意点却是在这种环境中的世俗家庭生活场面。“礼”作为社会规范，已经将人们的注意力由天国拉回尘世。

春秋战国“礼崩乐坏”的局面造成了社会生活和思想文化的巨大变化，娱神向娱人的转化更加彻底，正如子产所谓“天道远，人道迩”（《左传·昭公十八年》）。在园林方面表现出的是一种世俗的奢靡风气，各国诸侯竞相筑台榭、广苑囿，以宫苑复合方式建造的皇家园林首先得到了发展。

《左传·襄公十四年》载：“卫献公戒孙文子、宁惠子食，皆服而朝，日旰不召，而射鸿于囿。二子从之，不释皮冠而与之言。”清代学者焦循曾就此指出：“是时二子应召至朝，久待不召，乃知公在囿，故往

见，是囿在宫中也。”此种形制，《礼记·月令》中亦有所反映：“季春之月，……天子布德行惠，……命司空曰：……田猎、罗网、毕翳，喂兽之药，毋出九门。”唐孔颖达就此解释道：“自路门、皋门已内，皆宫室所在，非田猎之处，亦禁罗网毒药不得出者。此等门内虽是宫室所在，亦有林苑及空闲之处，得有罗网毒药所施云。”以上，都说明当时在宫殿内就附有园林。考古发掘也为此种宫苑的存在提供了证明。如赵都邯郸，在赵王城由三城组成的整个宫殿区中，只有北城除了在渚河南岸有一座高台遗址外，别无建筑遗迹可寻，因而判断北城就是称为‘赵圃’的宫苑。

以上所见均属以宫为主附属以苑的宫苑。宫苑复合还有一种方式，即以苑为主，是在苑囿中营建宫室。因为几乎所有的宫都会有苑的处理，所以也可以说所有的宫都是宫苑。本书对于皇家园林的叙述，重点放在以苑为主者。《述异记》所说的吴王夫差的姑苏台：“三年乃成。周旋诘曲，横亘五里，崇饬土木，殚耗人力。宫妓千人，上别立春宵宫，为长夜之饮，造千石酒钟。夫差作天池，池中造青龙舟，舟中盛陈妓乐，日与西施为水戏”。这样的宫苑，当属以苑为主无疑。

建台的原则变化也不小，由天命的象征、天子的禁脔，转为面向人间。除去一些以“灵台”为名尚存些许观天象以承天命的宗教意味外，绝大部分的高台主要供宴游之用。《左传》评论夫差姑苏台一类的“台榭陂池，……珍异是聚，观乐是务”，《荀子》也将园林与饮食声色相提并论，称天子“饮食甚厚，声乐甚大，台榭甚高，园囿甚广”，更直接说明了当时对于台的审美标准及功能性质的变异。

转变后的台也不单是宴游的载体，其竞相高以奢丽，常常被当做夸示霸权的象征。《贾谊新书》记载楚灵王的章华之台“甚高”，楚王为向翟王的使者夸耀，与之登，竟“三休乃止”。《国语》记灵王与伍举同登此台，灵王不无得意地问道：“台美夫?”伍举大不以为然，答曰：“臣……不闻其以土木之崇高彤镂为美，……先君庄王为匏居之台，高不过望国氛，大不过容宴豆，木不妨守备。”类似此等讽谏台榭园池之丽的文字充斥文献，说明当时的园林建设已远远超出了实际宴游功能的需要，在娱人远重于娱神的时代，成为人的自觉与自信的具体体现。

不仅诸侯，卿大夫也自筑高台以为乐，如《左传·定公十二年》载“（公）入于季氏之宫，登武子之台”。《水经注·泗水》记此台曰：“阜上有季氏宅，宅有武子台，今虽崩夷，犹高数丈。”其规模可见一斑。这一时代园圃亦有很大的发展，不仅大量为社会上层拥有，民间也很普遍。《诗经·豳风·七月》中有“九月筑场圃”的说法，孔子也说过“吾不如老圃”的话。将《诗经》中描述的“园有桃”、“园有棘”、“无逾我园，无折我树檀”等与《左传》“赵穿攻灵公于桃园”之类的记载互相参照，可以看出当时园林果木栽培的普遍。

园圃除生产功能外，宴享与游赏的比重逐渐加大，其中的动植物也渐渐纳入观赏范围。如《诗经·小雅·鱼藻》：

鱼在在藻，有颁其首。王在在镐，岂乐饮酒。

鱼在在藻，有莘其尾。王在在镐，饮酒乐岂。

鱼在在藻，依于其蒲。王在在镐，有那其居。

“颁”，释为“大首貌”。“莘”，则为“长貌”。《毛序》认为此诗是刺幽王淫乐之作，大约这类大首长尾的鱼是周王豢养以供观赏之用的。屈原《离骚》曰：“余既滋兰之九畹兮，又树蕙之百亩”，说明楚国在园林花卉的栽培上已有一定的成就。

园林中纯娱乐观赏的内容已颇丰富。園中有水面供泛舟、观鱼、游泳。《左传·僖公四年》：“齐侯与蔡姬乘舟于囿。”《文公十八年》：“公游于申池。二人浴于池中。”《隐公五年》记载：“公矢鱼于棠”及“公将如棠观鱼者”，不失为《诗经·鱼藻》篇的有力佐证，说明在园中豢养已成为宴游观赏活动的重要内容。堆山在当时也已存在。《论语·子罕》：“譬如为山，未成一篑，止，吾止也。”在“穿陂池”、“起台榭”、“变鲧禹之功为高高下下”（《国语·申胥谏伐齐》）的时代，筑山形体自然，且比筑台更加简单，有理由成为丰富园景的手段。

园林建筑景观也有较大的发展，除台外，见于记载的还有榭、馆、幄等类型，但仍以台为主。台，常常是园林景观的中心。台的平面布局与空间组织的秩序性不断增强。例如山西侯马晋都故城高台建筑遗址，台前有夯土月台过渡，台南西侧有对称布置的附属建筑。由台前道路至后部台顶，构成完整的空间序列，通过有秩序的时空变化体现清晰、规整、和谐的审美理想。

三　先秦诸子与园林

处在“百家争鸣”气氛中的先秦诸子，许多关于哲学问题的答问，对后世园林的发展产生了深刻的影响。例如，作为中国古典园林核心理念的“天人合一”观念，即肇始于此时“天人之辩”的哲学论争。当时几乎每一个哲学家都有关于天人关系的论述。

孟子把社会的组成与秩序作为天道法则的外化，将“天”和人在仁义的基础上统一起来。“尽其心者，知其性也；知其性，则知天矣。”（《孟子·尽心上》）“万物皆备于我，反身而诚，乐莫大焉。强恕而行，求人莫近焉。”（《孟子·尽心下》）通过自身的认识修养，进而达到对“天”的认识，并与“天”认同而和谐共生。

老子则重视“自然”、“无为”。特别是庄子，追求个体的绝对自由，反对儒家的社会规范中对人的桎梏，“从自然的永恒性和无限性，以及它的合目的性和规律性的天然合理的统一中去追求人类生活的理想，主张‘法自然’，过一种纯粹自然，不计功利得失而苦心劳神的生活，摆脱外物对人的奴役，达到精神的绝对自由。”[28]

值得注意的是，孔子思想中特别的一枝——即后世理学家津津乐道的“曾点气象”，也蕴涵着这种追求自然和谐和永恒宇宙韵律的道家情趣。《论语·先进》记孔子问曾点之志，答曰：“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”孔子闻，大为感叹，曰：“吾与点也。”自宋代理学家始，曾点的话被普遍视为表达了天人凑泊、生机流行的最高审美境界。《朱子语类》卷四十有“曾点意思与庄周相似”的话。“曾点气象”与“孔颜乐处”一同被作为宋以后士大夫人格完善与园林美学追求的典范。

这种将宇宙观与人生观融合的“天人合一”思想，还演化出一种将自然山水“比德”于人即拟人化的认识，对以后中国园林尤其是以文人园林为主的私家园林的美学趣味，有着无可替代的影响。它是由孔子首先提出来的。他的“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿”（《论语·雍也》）的论述，是自然审美发展历程中的第一个理论性见解。孔子认为审美愉悦源于自然对象的形式结构与“君子”品质特征的相似。“智者”之所以“乐水”，是因为水具有川流不息的“动”的特点，正与“智者不惑”（《子罕》），捷于应对，敏于事功的行为特征相通。“仁者”之所以“乐山”，是因为长育万物的山具有阔大宽厚，巍然不动的“静”的特点，而“静者不忧”（《子罕》），宽厚得众，稳健沉着，也正是“仁者”应该具有的品德。先秦的许多思想家对此又多有发挥：

> 夫山者嵬嵬然，草木生焉，鸟兽蕃焉，财有殖焉，四方皆无私与焉，出云雨以通乎天地之间，阴阳和合，雨露之泽，万物以成，百姓以飨，此仁者之乐于山也。（《尚书·大传》）
>
> 观水有术，必观其澜，……流水之为物也，不盈科不行；君子之志于道也，不成章不达。（《孟子·尽心上》）
>
> 孔子观于东流之水。子贡问于孔子曰：“君子之所见大水必观焉者，是何？”孔子曰：“夫水，大遍与诸生而无为也，似德；其流也埤下，裾拘必循其理，似义；其洸洸不淈尽，似道；若有决行之，其应佚若声响；其赴百仞之谷不惧，似勇；主量必平，似法；盈不求概，似正；淖约微达，似察；以出以入以就鲜絜，似善化；其万折必东，似志。故君子见大水必观焉。”（《荀子·宥坐》）
>
> 子与子华游东池，子华曰：水有四德，沐浴群生，深流万世，是仁也；扬清激浊，荡荡滓秽，是义也；柔而难犯，弱而难胜，是勇也；道江疏河，恶盈流谦，是智也。（《颜子》）

上举诸例都是将士大夫的人格价值，通过对山水的审美类比，升华到宇宙观的高度。士人将自己的人格价值拟于以往神圣的山水，正是士人的地位在东周得到提高后，社会价值观发生变化的表现。孔子的这一思

想及诸子对此的深化，大大扩展了人对自然美的认识深度，成为后世园林美学发展的重要基础，为魏晋以降士人园林的勃兴预作了理论上的准备。

第四节　墓　葬

墓葬也是重要的建筑类型。在原始社会，墓葬非常简陋，大都谈不上有什么建筑处理。新石器时代，少数墓葬可能有棺、椁之设，但没有墓室，只有新石器时代晚期，主要是东北红山文化及其影响范围内，出现过作为地上墓室的石棚，还有一些积石冢，但未得到普及，以后渐渐消失了。到了殷商时期，奴隶主的墓葬突然隆重起来，不但有棺有椁，并在墓上建享堂。战国墓葬出现封土堆，崇高丰隆，有的有多重木椁。战国晚期出现空心砖墓室。以后，各代帝王的墓葬特称陵墓，发展为在中国特别受到重视的一种建筑类型。

一　商周墓葬

殷墟有许多王和贵族的大墓。王墓为十字墓或中字墓，为竖穴土坑墓室，平面方形或折角十字，室内有木棺，棺外护以木椁。其最大一座在安阳侯家庄，深达 15 米以上，墓室四面或前后两面都有斜下的墓道，总体呈十字形或中字形。贵族墓为中字墓或甲字墓，后者只在向南一面有墓道。在这些墓里，椁外都同葬有杀殉的奴隶和牲畜，棺底都有小坑，称为腰坑，殉葬一人或一狗（图 2－34、35）。殷商大墓的墓顶情况不明，因为过去发掘时多注意墓下，对墓顶遗迹常常忽略。但从一些材料可以肯定，至少在晚殷时，应墓祭的需要，有在回填土墓顶平地建享堂的实例。殷墟小屯五号墓（妇好墓）在墓顶之上的平地有夯土房基，大小与墓圹口基本相等，上有排列规整的柱洞，洞内有卵石柱础，房基外侧也有夯土擎檐柱基，据残迹复原，是一座面阔三间或三间以上、进深两间，有周围廊的“四阿重屋”享堂（图 2－36）[29]。在大司空村的两座墓和侯家庄某墓也有类似的情况（图 2－37）。

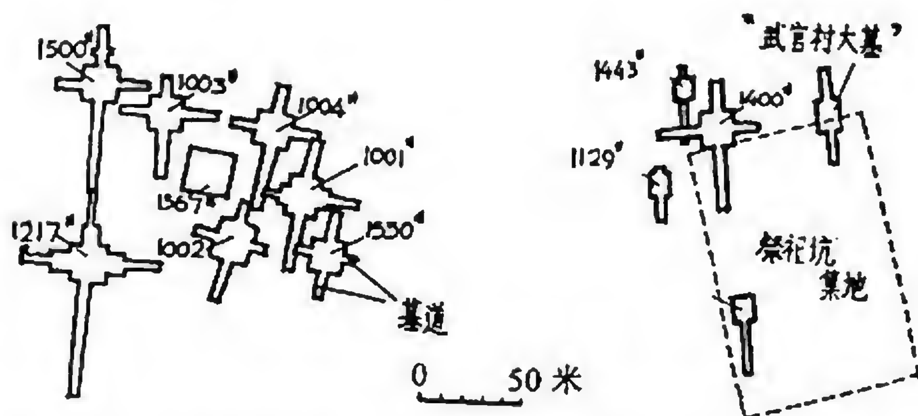


图 2－34　安阳殷墟侯家庄—武官村区之亚字墓、中字墓和甲字墓

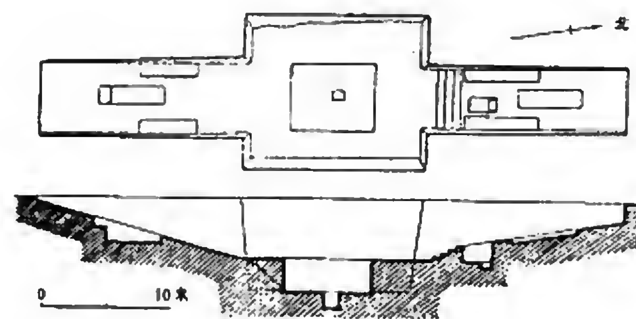


图 2－35　殷墟武官村大墓

但此时墓上都没有封土（人工堆成高出平地的坟丘）。孔子说：“吾闻之，古也墓而不坟”（《礼记・檀弓上》）。古指殷商以前，与此相符。

除王和贵族的大墓外，殷商一般墓葬仍只是大小不等的长方形竖穴土坑，没有墓道。

西周承接商代，有中字墓和甲字墓。因为西周国君的墓尚未发现，不知是否还有十字墓，享堂也尚未见。传说西周墓已有封土，也多不存。周代棺椁已有严格的等级规定：“天子棺椁七重，诸侯五重，大夫三重，士两重“。大量杀殉之风在西周中期后已稍有减退，但直到春秋战国之际仍有人殉的情形。

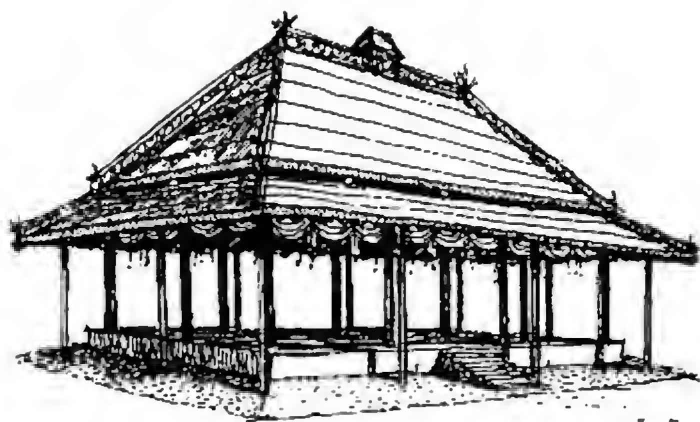


图 2－36　殷墟小屯五号墓（妇好墓）享堂复原

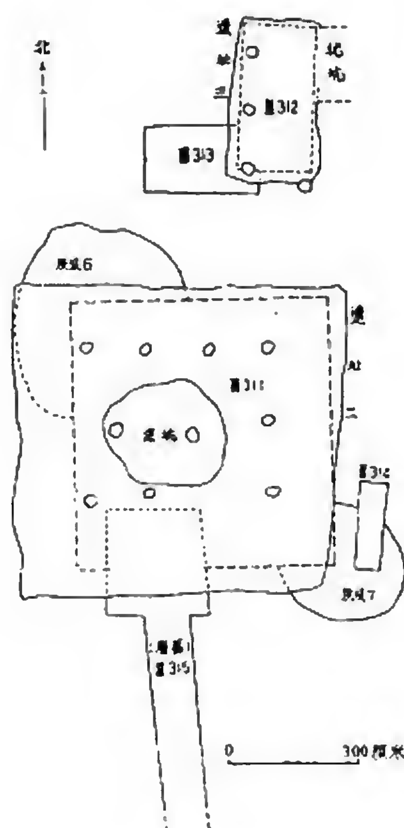


图 2－37　殷墟大司空村 311 号和 312 号墓墓上享堂遗址

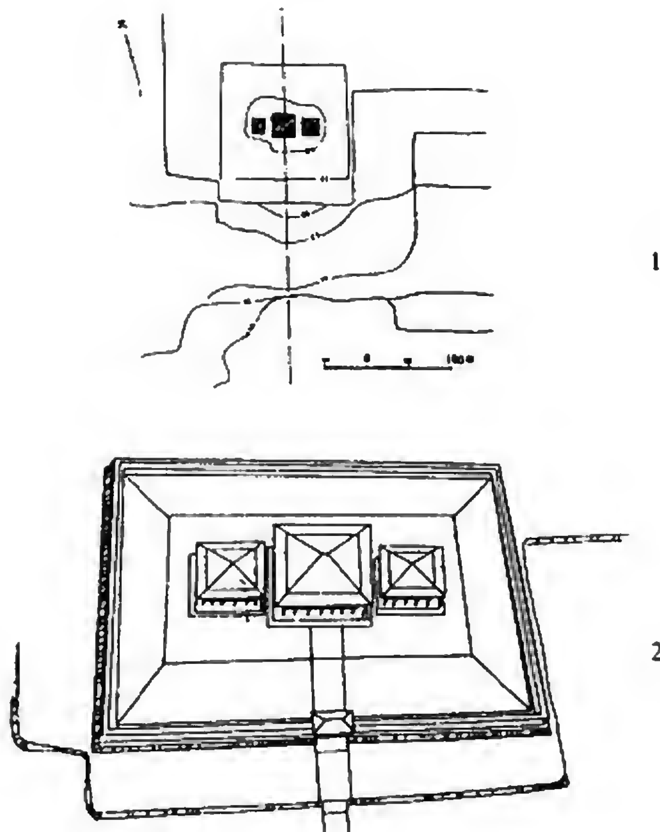
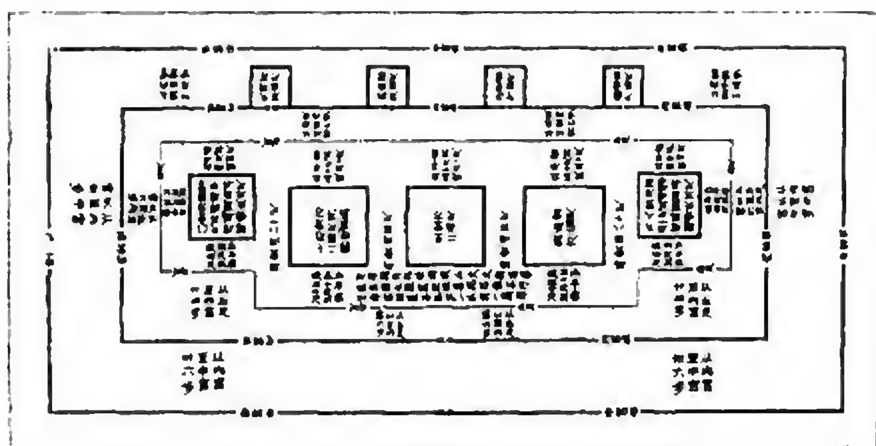


图 2－38　河南辉县固围村一、二、三号墓
1　总平面　2　享堂复原

二　战国墓葬

战国墓仍有同殷商一样不起坟而建享堂的做法，如河南辉县固围村的一、二、三号墓相连，墓上平地各建方形享堂一座，中央一座较大，为 28 米×26 米，七间；两侧各一座较小，16 米×16 米，五间。三座享堂对称布置，下面虽无封土，却已有长方形低平方台，周绕围墙，显然是有总体规划的，时代可暂定为战国中期，约公元前 3 世纪。墓内发现有多重棺椁（图 2－38）[30]。

战国更多的墓已有封土，故"丘墓"、"坟墓"、"冢墓"之称当时已经盛行，君王之墓则称为"陵"或"陵墓"。丘、坟、冢，原意即土丘、土堆。陵字原指高大的山，故"陵墓"或径称"山陵"。河北平山中山王嚳陵属战国中期，是一座未完成的陵墓，从墓中出土的一方金银错《兆域图》铜版，即此陵的陵园规划图，知道它原来的规划就有封土并在封土上建享堂（图 2－39）。据此图及遗址复原，知其形制是：外绕两道横长方形墙垣，内为横长方形南部中央稍有凸出的封土台，台东西长 310 余米、高约 5 米；台上并列五座方形享堂，分别祭祀王、二位王后和二位夫人，中间三座即王和后的享堂，平面各为 52 米×52 米；左右二



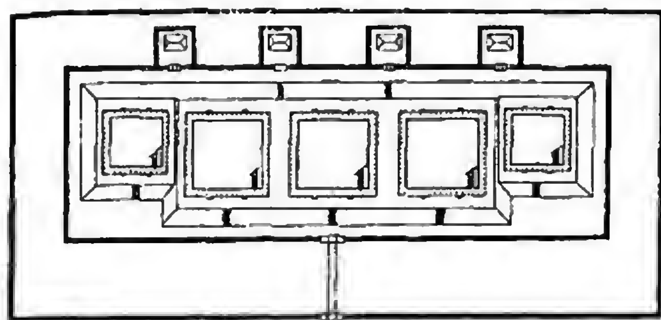
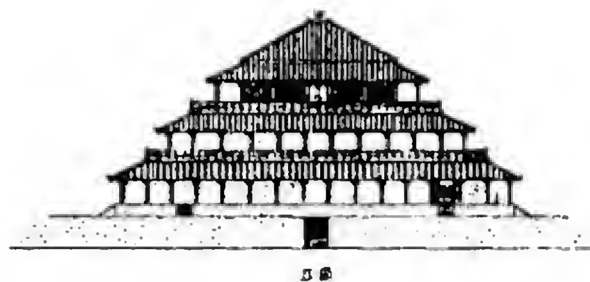
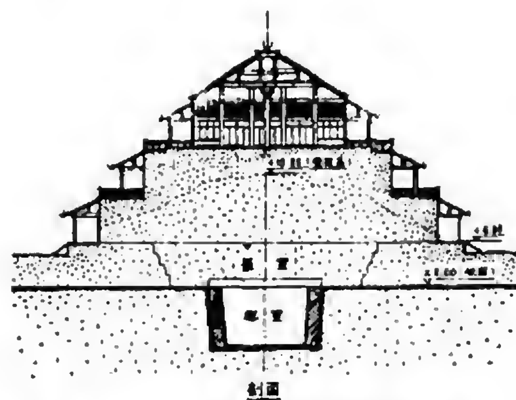


图 2－39　河北平山战国中山王墓出土《兆域图》
1　摹本　2　据《兆域图》推测的陵园规划





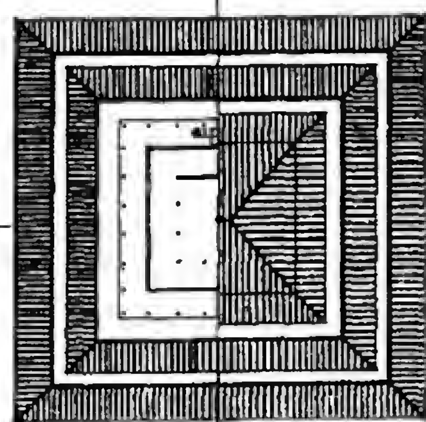


图 2－41　平山战国中山王墓享堂复原

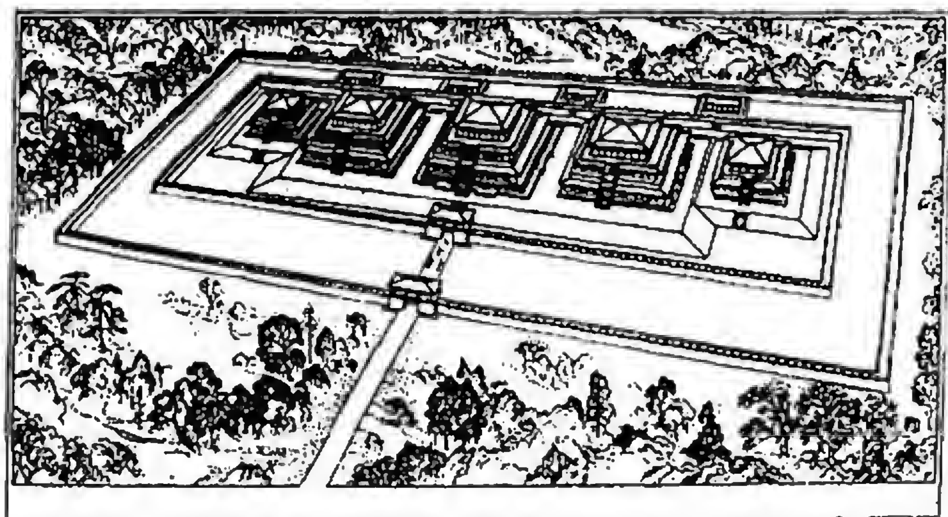


图 2－40　平山战国中山王墓复原

座夫人享堂为 41 米×41 米，位置稍后退。五座享堂都是三层夯土台心的高台建筑，居中一座下面又多一层高 1 米多的台基，体制最崇，从地面算起，总高可有 20 米以上。封土后有四座小院[31]。整组建筑规模宏伟，均齐对称，以中轴线上最高的王堂为构图中心，后堂及夫人堂依次降低，夫人堂且体量减小，平面退进，益使中心突出，主次更加分明。中国建筑的群体组合多采院落式的内向布局，但也有外向性格较强者，如中山王陵，虽有围墙，但墙内的高台建筑耸出于上，四向凌空，外向性格就很显著。封土台提高了整群建筑的高度，使得从很远就能看到，很适合旷野的环境，有很强的纪念性格，是十分优秀的建筑与环境艺术设计（图 2－40、41；图版 5）。

战国晚期，在河南地区已出现空心砖墓室，以巨大的空心砖代替木椁，以后，空心砖墓在西汉特别盛行，并有了单室、双室或带耳室的多种形式，是木椁墓向西汉晚期以后小砖墓的过渡。当然，各时代下层人民的墓葬，大都只是简单的土墓。

第五节　建筑装饰与色彩

《论语·雍也》云："质胜文则野，文胜质则流，文质彬彬，然后君子。"质指实质、本质，偏重于内容。文指文采，文饰，偏重于形式。彬彬，谓配合得体，相得而益彰。若重质轻文，则易流入苍白粗野；若重文轻质，也易流入虚矫和匠气。中国艺术家很早就认识到了这一点，而且特别强调二者的统一。

对于建筑艺术来说，这里的所谓文采，主要是指由建筑内容决定的偏重于宏观的建筑形式，如总体布局、建筑群中各单体建筑之间的呼应关系，以及每座建筑本身的体形体量；所谓文饰，则偏重于装饰和色彩等微观的处理，二者对于建筑艺术造型的成败都起着相当的作用。前者与建筑内容的关系更为密切，是体现建筑艺术性格的主导因素、艺术造型成败的关键；后者侧重于对造型的精细加工，类乎锦上添花，是前者的补充。所以，要纠正一种不恰当的认识：似乎所谓"建筑艺术"，就是或主要就是建筑的装饰，以致于反宾为主。当然，在强调建筑总体造型的前提下，对建筑的文饰也应充分注意，不放松每一个造型细节，惨淡经营，美轮美奂，而臻至美。

夏商周建筑，尤其是其高级建筑，已明确形成了台基、屋身、屋顶三大部分的组合。在以后数千年中，这一组合方式都得以保持。它与西方建筑往往并不特别重视台基或屋顶有别，梁思成认为这是中国建筑的重大特征之一。本节拟以此三大部分为纲，对夏商周三代的建筑纹饰处理，作一个综合的描述。三代的建筑装饰和色彩，同后代相比，当然仍处于初级阶段，但从一些高级建筑中，可看出人们已开始重视它们，曾经探索过多种处理方式，后代的发展，正是以这些探索为基础的。

一　台基与柱础

这一时期的台基皆由夯土或土坯筑成，即所谓"土阶"。偃师二里头晚夏宫殿的台基高 0.8 米。

当时又称台基为"堂"，据《考工记》对于三代最隆重的建筑即夏世室、殷重屋和周明堂的记载，除夏世室的堂高不详外，"殷人重屋，……堂崇三尺"，"周人明堂，九尺之筵……堂崇一筵"，郑注曰：周堂高九尺，似乎台基有增高之势。愈古之尺愈短，周尺大概只合今 20 厘米，九尺约合 1.8 米。《礼记》又说："天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺"，可知周代台基之崇已按地位等级而高低有别。时属晚商的先周凤雏宫殿（或宗庙），其东、西门塾的台基高 0.48 米，主体建筑前堂的台基最高，高出周围建筑台基 0.3～0.4 米[32]。可见在同一建筑群中，主要建筑的台基应更高一些。这座台基还部分采用土坯砌筑，可能就是"中唐有甓"（《诗经·防有鹊巢》）的"甓"了。

晚商已不大采用栽柱，柱子立在地面上，柱下常有装饰处理，如前已提到的殷墟宫殿，柱下即有凸弧面的铜锧，锧面隐约可见云雷纹[33]。殷墟出土过一批白石动物雕刻，如高约 30 厘米的鸮、蟾和虎首人身怪兽，凿出圆雕大形，写实中寓夸张，表面再施以薄浮雕和线刻，是雕刻艺术中的珍品。它们的后背有槽，推知可能是柱脚旁的装饰（图 2－42）。殷墟还出土有石刻抱膝人形柱础，无足无首，全身有雷纹[34]。西周青铜器中有一件兽足方鬲（图 2－43），在下部铸出建筑立柱和门窗形象，立柱下也各有一兽，使用了同样的装饰手法[35]。文献也有关于春秋时此类装饰的记载，如任昉《述异记》云："吴王射堂，柱础皆是伏龟"。

二　屋身

屋身主要由墙和门窗构成，还有露出的木构件。《说苑·反质》引墨子的话说："纣为鹿台糟丘，酒池肉林，宫墙文画，雕琢刻镂，锦绣被堂，金玉珍玮"，证以考古材料，可知并不全是夸饰之词。可见室内外屋身的装饰手段主要是涂饰、彩饰、雕刻和壁画，另外也采用珍贵材料如金玉珠翠和软材料如锦绣等为饰。

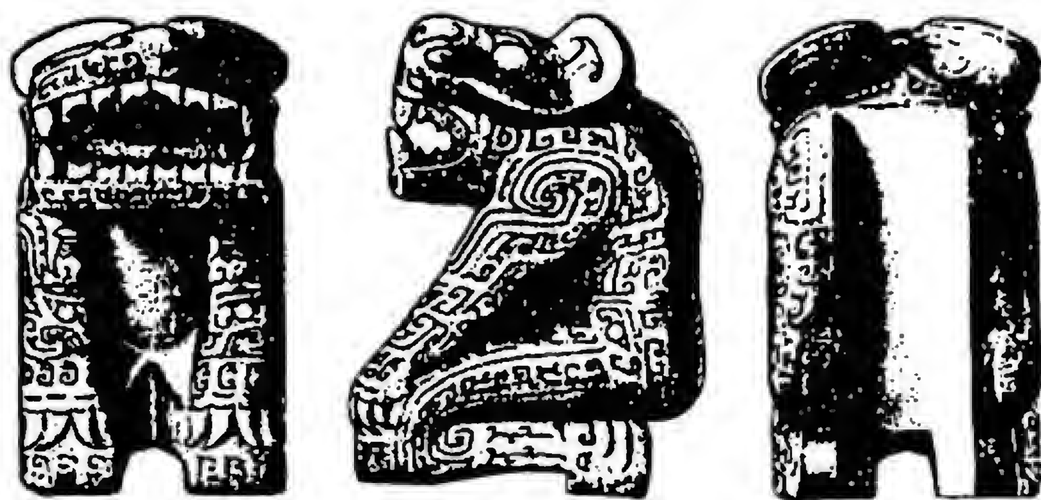


图 2－42　安阳殷墟出土虎首人身白色大理石雕像

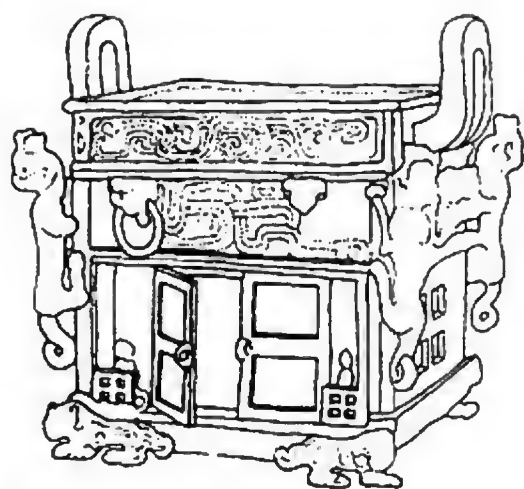


图 2－43　西周青铜器兽足方鬲

涂饰和彩饰

涂饰和彩饰的使用，源于对材料的防护和建筑审美的双重需要。前者用于墙面，以草泥涂墁，早在新石器时代已经出现，三代一般又于涂墁表面罩刷白色灰浆。后者用于木材表面，以颜料涂刷彩色，作保护木材和掩盖木材疤痕之用。

为了保护夯土墙或土坯墙并使表面平整，涂墁是必要的，它正是前此的木骨泥墙技术的继承。《书·梓材》"若作家室，即勤垣墉，惟其涂塈（及）茨"，说到了涂墁墙壁的事。《尔雅》："墁谓之圬"，《说文》："圬，所以涂也"，也指涂饰。以草泥涂墁以后再刷饰白灰，古称为"垩"。《尔雅》说："墙谓之垩"，《释名》解释说："垩，亚也；亚，次也。先泥之，次以白灰饰之也"。《说文》也认为是"白涂也"。古谓涂白为垩，故也称白土为垩。涂白的材料也可用蜃灰，《周礼·掌蜃》说："共白盛之蜃"，郑注释曰："以蜃灰饰墙，谓饰墙使白之蜃也。今东莱用蛤，谓之义灰云"。凤雏等遗址就出土过这种白墙皮。

不仅墙面涂墁，地面也有涂墁。《说文》谓："墀，涂地也"。《礼》："春，天子赤墀"，段注云："《尔雅》'地谓之黝'，然则惟天子以赤饰堂上而已"。可见地面一般呈黑色，只有天子才能涂红。

至于木构件上的彩饰用色，据《考工记》知夏代崇尚黑色，商尚白，周尚红。《礼记》记春秋战国"楹（柱），天子丹，诸侯黝（黑），大夫苍，士黈（黄）"。可见依建筑的等级，用色也有不同。《国语·鲁语上》记春秋鲁庄公曾"丹桓宫之楹"，可能逾制。

彩饰不只是在木构件上平涂色彩，还可能绘有彩画。《礼记》有"山节藻棁"一语，孔疏云："藻棁者，谓画梁上短柱为藻文也，此是天子庙饰"。郑注明堂也说："藻棁，画侏儒柱（短柱）为藻文也。"

雕刻

前面提到的柱下铜锧、柱脚旁的动物石雕、人或动物形的石柱础，都是建筑雕刻。此外商周屋身许多木结构部件也都施以雕刻。殷墟侯家庄一座十字墓中可见几处木面印痕，图案有饕餮、夔龙、蛇、虎、云龙诸纹，以极精美的线刻组成图形，施以红色及少量青色。有的纹饰组成带状，在红色图形中有节奏地间饰白色圆形，总的造型水平绝不在青铜器之下。安阳后冈一些较大的墓也发现有木雕刻痕，都作兽面状，比较完整的一处为长方形，长 72 厘米、宽 40 厘米，中央是一个大饕餮面，两旁为长尾鸟纹。有的木雕印痕还用鲟鱼的鳞板、各式蚌片或牙片为饰，应是中国最早镶嵌雕花木器之一[36]。盘龙城商墓中也有类似的木雕印痕[37]。由此大略可见当时木构件表面的雕饰并加彩绘的情况。

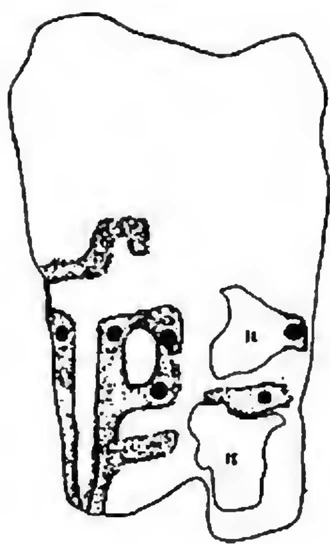


图 2－44 殷墟壁画残片

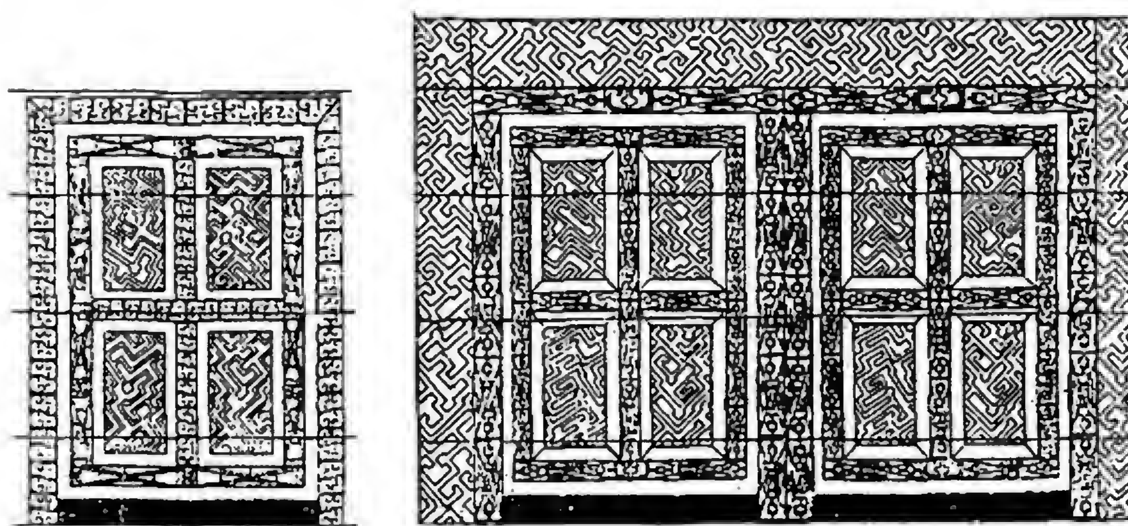


图 2－45 湖北江陵天星观一号楚墓壁画构图

壁画

殷墟发现一块彩绘墙皮，长 22 厘米、宽 13 厘米，在白灰墙面上绘红色花纹和黑色圆点，线条较粗，纹饰似由对称图案组成，应是脱落的壁画残片[38]，是“宫墙文画”的证明（图 2－44）。陕西扶风西周墓中也有白色菱形组成的壁画。

周代明堂有壁画。《大戴礼记·盛德》：“凡人发疾，六畜疫，五谷灾者，生于天。天道不顺，生于明堂不饰，故有天灾则饰明堂也。”《孔子家语》也说到春秋时明堂，“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。……又有周公相成王，抱之负斧扆，南面以朝诸侯之图焉”。孔安国《尚书传》云：“扆，屏风也，画为斧形，置户牖间是也。”

周代宫殿门扉上也常有画。《周礼·地官·师氏》云：“居虎门之左，司王朝”，郑氏注云：“虎门，路寝门也，王日视朝于路寝门外，画虎焉，以明勇猛于守宜也”。这可能是中国最早的门神绘画了。

战国楚先王庙堂及公卿祠堂也有壁画，屈原至其地，“仰见图画，因书其壁”，写出了《天问》。壁画的内容十分丰富多彩，图画天地、山川、神灵，奇玮谲诡，及古圣贤怪物行事。在庙堂主室的天棚上，绘天象及诸天神怪，如九重天，日中之鸟，月中蟾蜍、群星、嫦娥奔月、王子乔、雨师屏翳和风神飞廉等。墙壁上绘“大地”，计有鲧禹治水、昆仑山、烛龙、雄虺、鲮鱼、鬿雀等形象；次绘人类起源及历史人物，如女娲、尧、舜、禹、伯益、启、后羿、寒浞、敖、桀、简狄、王亥、王恒、商汤、伊尹、殷纣、姜嫄、太王、文王、姜尚、武王、周公、昭王、穆王、幽王、齐桓公、晋太子申生、楚令尹子文、楚成王、吴太伯及仲雍、吴王阖闾、吴师入郢，等等。此外，还有四幅独立小画，分绘彭祖、历王奔彘图、伯夷叔齐采薇图，以及秦公子鍼与兄争犬图等[39]。

在楚墓中发现过小型壁画，如湖北江陵天星观 1 号墓椁室横隔板上，绘有十一幅彩色壁画，画面作“田”字构图，用五种彩色画着菱形纹、卷云纹和三角形花瓣状云纹（图 2－45）[40]。另外，在河南信阳楚墓还出土过几何纹棺饰。

楚国还可能有装裱壁画，此可由长沙烈士陵园三号楚墓推知。墓中棺板内壁东、南两块挡板，各有裱糊的刺绣一幅，以连环状针脚，在丝织物上绣出劲健有力的龙凤图案[41]。

金玉珠翠锦绣装饰

凤雏和召陈出土一批蚌泡和玉管、玉珠、玉佩和玉鸟。蚌泡圆形或方形，中心穿孔，上涂朱砂。文献载周代椽头饰玉当，门窗、梁柱镶玉、蚌和骨料。看来这些蚌泡和玉件有许多是建筑木面的装饰。还有一种菱

形玉片，参照前举扶风西周墓的白色菱形壁画，可能是饰墙的。这些都是墨子所言“金玉珍玮”的说明。

至于“锦绣被堂”，也是可信的。几处宫殿的“堂”，前檐都是大敞口，基于遮护的需要，必会张挂帐幄、帷幔或壁衣之属，或织或绣或绘，也就成了建筑的装饰。洛阳殷墓出土的布幔，就绘有红、黄、黑、白四色。

凤翔还出土了一批春秋秦雍都宫殿的铜质建筑构件[42]，据研究可能是所谓金釭。金釭如方管，套在立柱与横枋，或与壁面水平构件“壁带”的交接处，起加固连接点的作用，也成为建筑装饰。出土的金釭有多种类型，如中段型、尽端型、外转角型、内转角型等，分别用在各个部位。金釭向外的一面两端呈三尖齿状，表面铸出纠结的夔纹（图 2－46、47）。这种尖齿状箍套在木构件上的构图，在很久以后还可在宋代建筑柱子两端或中段的彩画（如敦煌宋初窟檐），以及辽至明清建筑彩画的“箍头”上看到它们的影子。

三　屋顶

屋顶形式

由文献得知，这个时期的屋顶多为“四阿”，即以后所称的庑殿式，四面排水，常用于比较重要的建筑。据判断，应也有悬山顶。悬山顶两面排水，屋顶伸出山墙外，以保护山墙不被雨水冲刷，可能用于较次要的建筑。至于歇山顶，因结构复杂，此时未能实行。攒尖顶也极少见。硬山顶也是两面排水，只是屋顶在山面

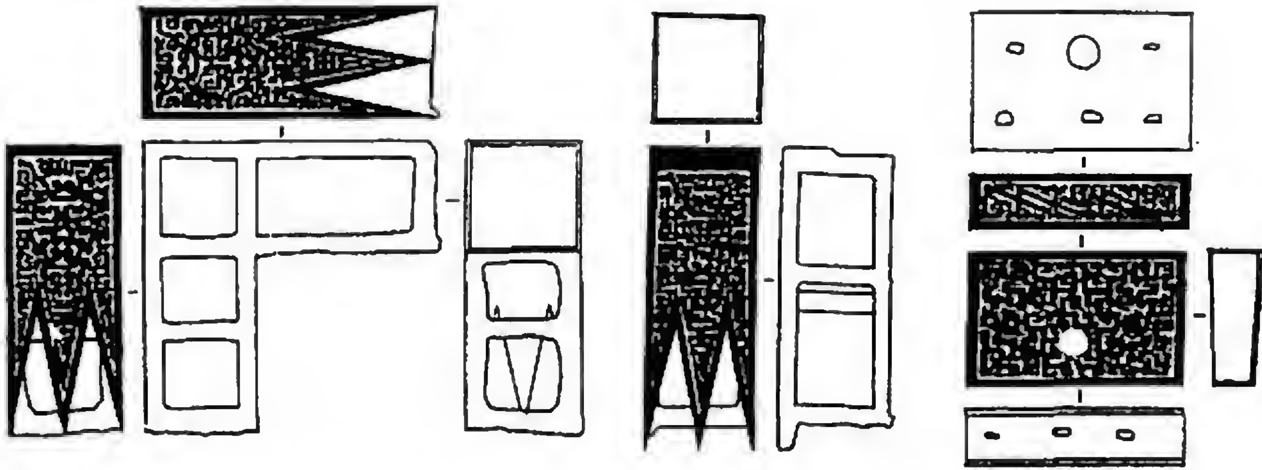
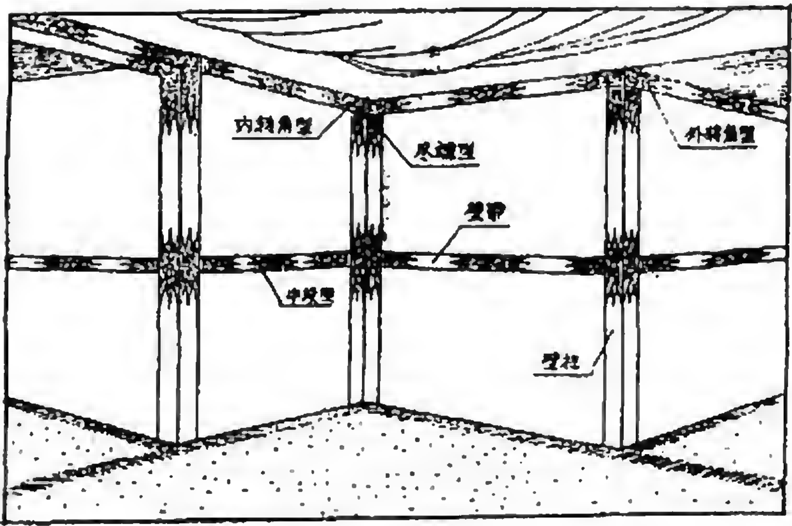


图 2－46　春秋秦雍都宫殿铜质建筑构件——金釭



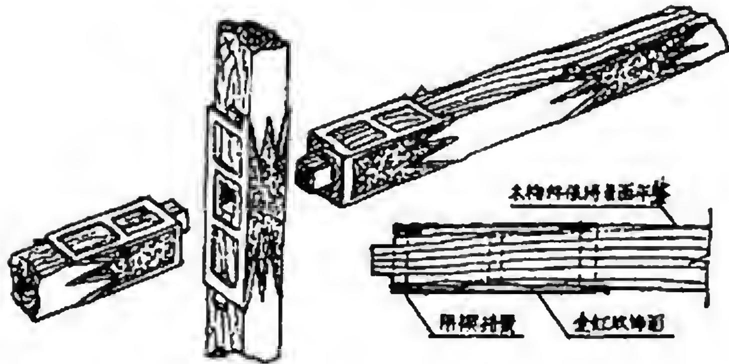


图 2－47　金釭装设位置及构造

不再悬出，虽然最为简单，但因不能保护山墙，要迟至明清广泛使用砖墙以后才得以流行。

文献形容夏商建筑，常有“茅茨不翦”、“茅茨土阶”之词，可见至迟到西周，在瓦的发明以前，屋顶多是以草覆盖，还相当简单。殷墟五号墓（妇好墓）出土的晚商偶方彝，长方形彝盖仿四阿屋顶，檐下从室内伸出一排斜梁头，反映出当时高级建筑屋顶的样子：屋面为平整斜面，不凹曲，屋角平直，无起翘（图2－48)。屋面的凹曲称为“反宇”，它的做法则称举折或举架，是中国传统建筑的重大形象特征之一，庞大的屋顶赖它得以“软化”，显得轻柔若定，可能在汉代以后方得广泛流行。屋角起翘也是中国建筑的重大形象特征，又称为角翘或翼角，其结构复杂，大约至东汉才出现雏形，唐代渐多，全面的普及要到宋金以后。前人曾认为《诗经·小雅·斯干》描写的西周建筑“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞”，指的就是屋角起翘，其实这段文字只是泛写庞大屋顶的造型，用箭矢来形容檐下线条的挺拔，又以鸟翼来比喻其意态的轻扬，并不是描写角翘。

但偶方彝已有正脊和四条斜向垂脊，正脊两端的附近还有两个凸出的钮，仿佛以后的脊吻，应该是一种脊饰。屋脊之起原是为了防止屋坡相接处雨水的漏泄，却丰富了建筑的造型，以后成为屋顶的重点装饰。

先秦还以鸟为脊饰。在前举辉县战国墓出土的燕乐射猎纹铜鉴上，可以看到鸟形脊饰。浙江绍兴战国墓出土的小铜屋屋顶为四角攒尖顶，顶上耸出八角柱，柱顶立一大尾鸠（图2－49)[43]。据研究，这个铜屋是越族专用于祭祀的庙堂建筑的模型，故此八角柱及鸟形，可能与图腾崇拜有关。晋·张华《博物志》就说：“越地深山有鸟如鸠，……越人谓此鸟为越祝之祖。”可见确有一部分越族人以鸟为图腾（图2－50)。

周代还有雕饰椽子的做法。《国语·鲁语上》说：“庄公丹桓宫之楹，而刻其桷。”《国语·晋语》还提到：“天子之室，斫其椽而砻之，加密石焉；诸侯砻之；大夫斫之；士首之。”砻，磨也。密石，谓以坚实细密之石打磨。首，谓只对椽头进行加工。

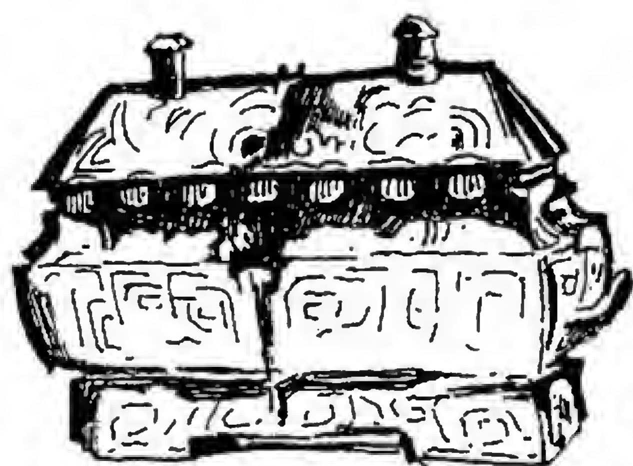


图2－48 殷墟五号墓出土晚商偶方彝

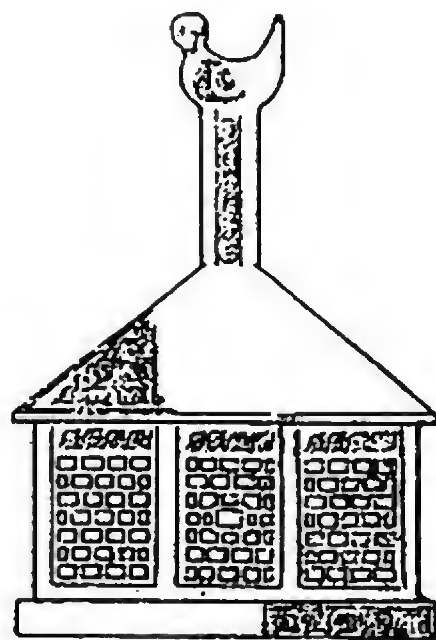


图2－49 浙江绍兴战国墓出土小铜屋

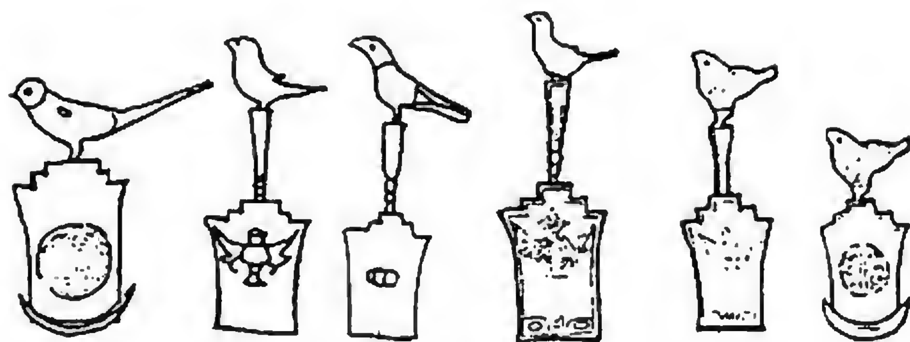


图2－50 良渚文化玉器上的鸟图腾形象



图 2－51　西周青铜器令簋表现的栌斗和散斗

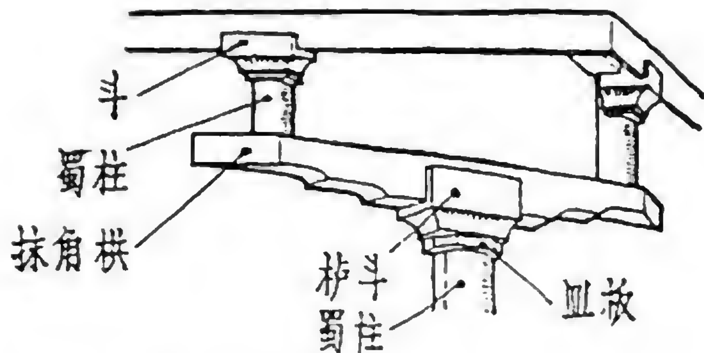


图 2－52　铜方案转角处的斗拱

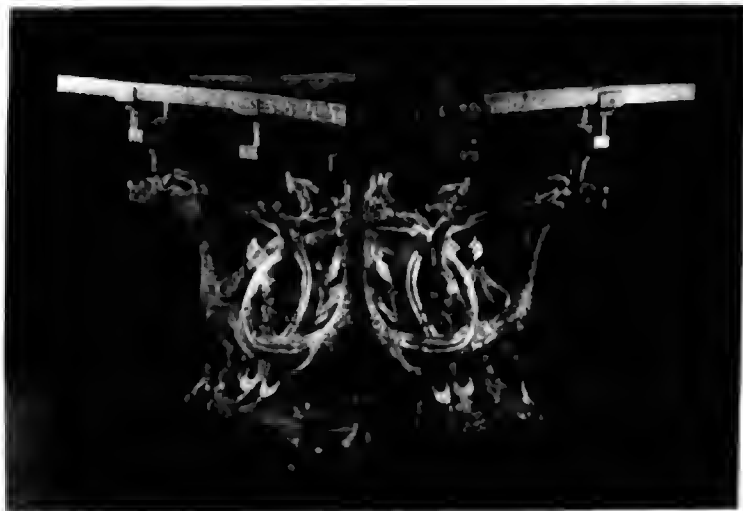


图 2－53　战国中山王墓出土铜案

斗拱

中国古代建筑最具特点的"斗拱"已在此时初具雏形。拱是由一种称为"枅"的柱顶梁托发展而来的，两端斜收，以后或称实拍拱，可用在平行于屋檐的方向，也可用在垂直于屋檐的方向，后者的功用在于承托外挑的屋檐。斗是一块方木，早期又称为"节"，垫在柱头或拱之间（栌斗），或者两层拱之间（散斗、升）；在拱的两端若加上斗，即成一斗二升的"斗拱"。西周初的青铜器令簋上，有最早的栌斗和散斗，但没有拱，屋檐不挑出（图 2－51）。洛阳出土的西周矢令簋，器座为建筑形，也有斗的形象：在四角的短柱上置栌斗，栌斗间为横枋，每根横枋上和座盘之间立蜀柱两个[44]。战国中山国王陵出土一座四龙四凤案，支承案枋的有斗也有拱，形制已很完整，是最早的斗拱组合形象（图 2－52、53）[45]。在河北平山中山国都邑灵寿城遗址还出土了一批陶质斗，有多种类型（图 2－54）[46]。斗拱本是立柱与屋顶之间的传力构件，位于檐下，起结构作用，但光影错落，也有较强的造型意义，以后成了建筑的重点形象处理部位。但当时主要还是依靠擎檐柱来支持出檐，斗拱还只是雏形，所以没有外挑。

瓦当

战国保存下来的屋顶饰物以瓦当为最多。瓦最早见于先周凤雏宫室，只有少量发现，大约只用在脊部和檐部，类似以后的"剪边"做法。西周早中期召陈宫殿十四座殿堂出土瓦件甚多，有大小多种规格的板瓦和筒瓦，还第一次出现了三种半圆瓦当，表明这组殿堂已全部用瓦盖顶。瓦在战国后已广泛采用。瓦当饰在最下一块筒瓦的前端，给檐端造成了一串点状的韵律，有半圆当（简称半当）和圆当两种，直径多在 15～18 厘米上下。战国以前都盛行半当，圆当很少，多在秦国出现，汉代以后半当消失，全为圆当。

瓦当当面有素面，更多的是浮塑各种纹样，各国有所不同。召陈宫室的半当除素面外，只有简单的刻纹

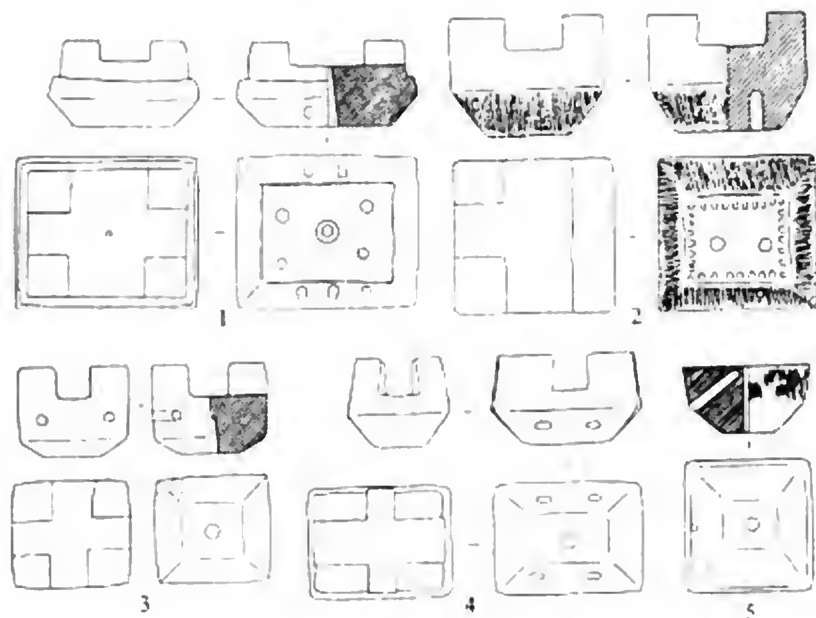
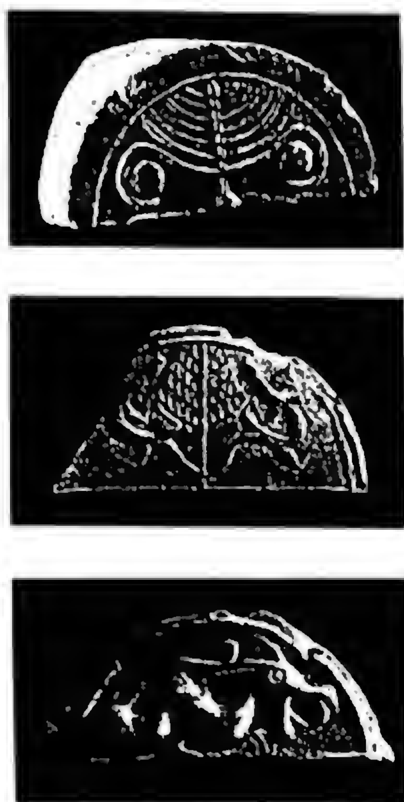


图 2－54　河北平山中山国灵寿城出土陶斗
1　十字口栌斗　2　丁字口栌斗　3　十字口交互斗
4　十字口交互斗　5　平盘斗

如弦文、重环文等。周王城主要是各式对称的云纹半当。齐临淄流行大树居中，双兽或卷云分列左右的半当，也有素面半当。韩、楚、赵主要是素面半当。赵国有少量三鹿纹和变形云纹圆当，三鹿不对称，围绕中心内圆奔驰，鹿角被夸张得很长，画面生动流畅。燕下都的半当近三十种，多数为动物纹，如饕餮、双兽、双鸟、独兽等，除独兽纹外，大都作对称布局，少数为自然纹如云山纹下部是折线组成的山纹，上部饰曲线云纹，也有树木双兽纹半当及极少的几何纹如窗棂纹等。窗棂纹以错综的短直线密集组合。秦国则以圆当为主，早期当面多装饰动物纹，分别为鹿、獾、羊、鸟、狗等，其中凤翔秦雍城的子母鹿纹圆当，饰一大一小两个鹿形，鹿身矫健灵巧，鹿角枝杈挺锐，机警敏捷，神态十足，刀法朴实自由，虚实安排也很得体。秦国在战国中晚期的瓦当可以秦咸阳出土的为代表，纹样颇多，主要是动物纹和植物纹。动物纹圆当由早期的单体动物进而组合成对称的图案。圆当有中心内圆，内外圆间用四组双线分为四个扇形，每扇中有两个动物，如鹿、鸟、昆虫等，比较复杂。植物纹圆当多是在内圆塑花蒂，蒂外布置多个同向卷曲纹，有菊花纹（或称莲瓣纹）和各种葵纹（图 2－55～60）。

在燕下都还出土过陶质下水道兽首形管口，塑造得十分生动（图 2－61）。



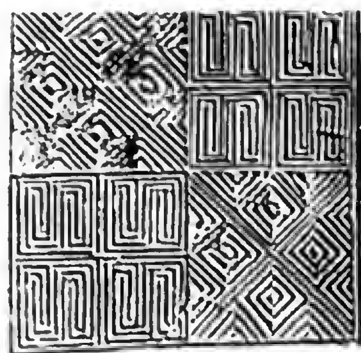




图 2－56　燕下都半瓦当和方砖

图 2－55　齐临淄各式半瓦当



图 2－57　战国马纹半瓦当

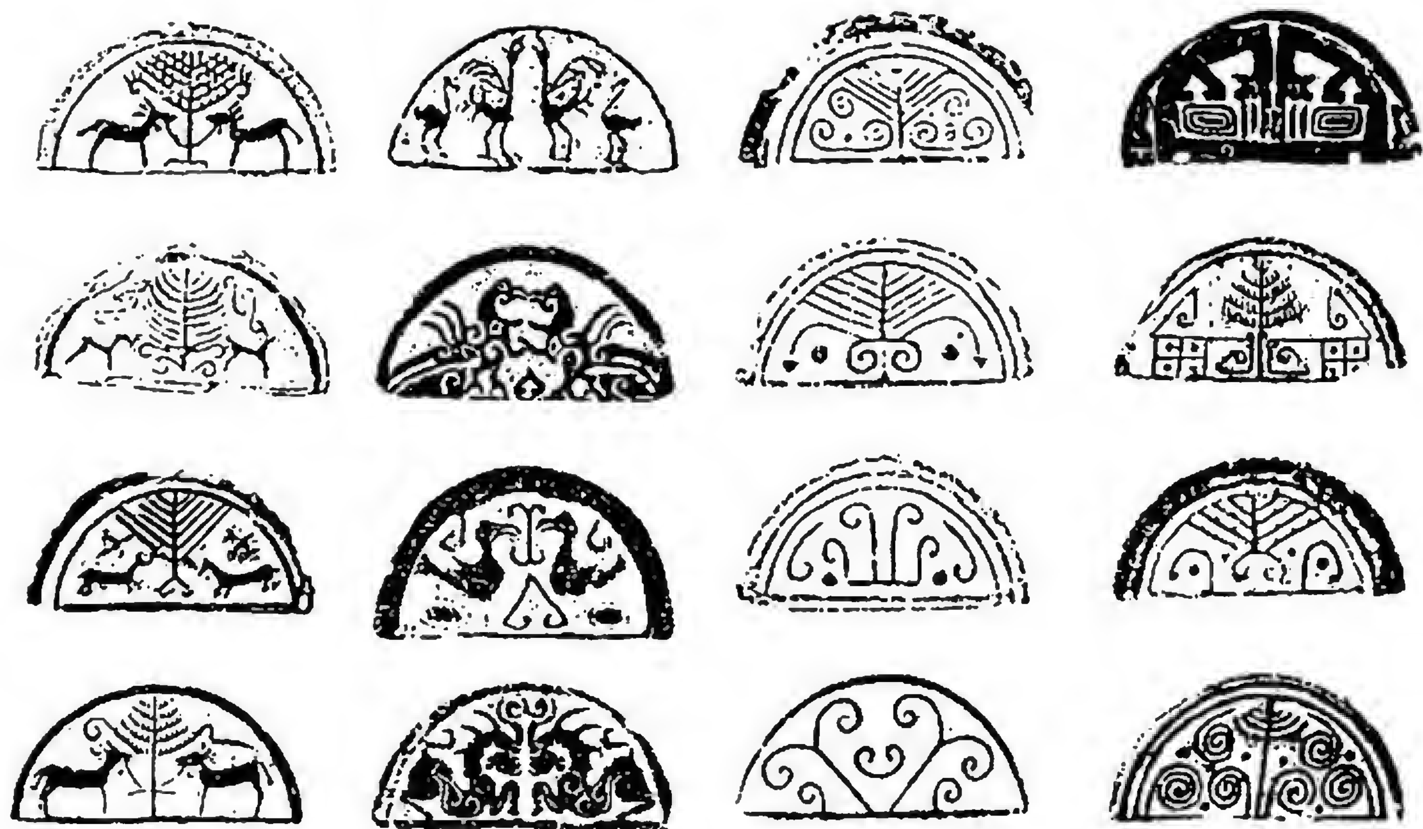


图 2－58　战国各式半瓦当

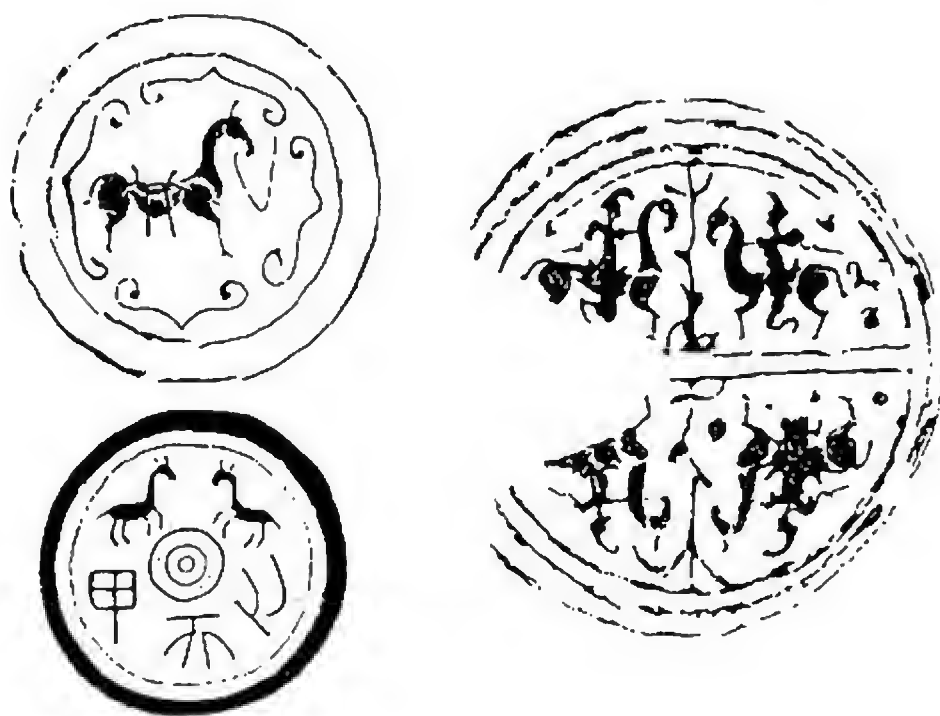


图 2－59　战国圆当

1　马纹　2　双马与“甲天下”　3　四骑士





图 2-61　陶下水管道兽首形管口

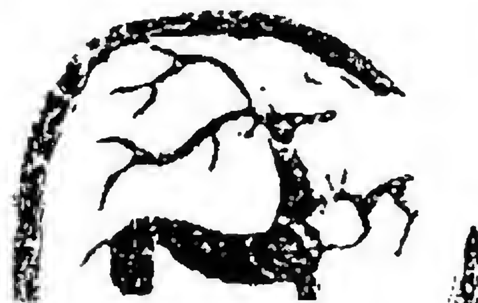


图 2-60　战国秦国鹿纹和子母鹿纹圆当

第六节　建筑理论之发轫

从春秋末年到整个战国时代，诸国互相争战吞并，代表各利益集团的各学派纷纷兴起，提出各种不同的治国主张，学术上出现了空前活跃的局面。百家争鸣，大大促进了思想界的成熟。建筑问题，也成为争鸣的对象，儒、法、老、墨以及堪舆诸家等对此都有自己的观点，由此而引致建筑理论的出现。其中持明显对立观点的主要是以孔丘为代表的儒家和以管仲为代表的法家。种种理论观点，大都散见于各种著作中，并未以专著形式出现。

孔丘，春秋晚期鲁国人，是儒家学派创始人，他的政治主张强调维护等级制社会秩序的安定和谐，特别注重文化和艺术的教育作用，主张以"礼"、"乐"的教化维系社会道德的稳定，使上不苛待于下，下不反逆于上，认为这样就可以使纷纭乱世复归安宁。孔丘理想中的社会模式是西周的一整套文化和制度，表示"吾从周"，力主"克己复礼"，也就是恢复西周的人伦规范。这些主张，可以以儒家的重要著作《乐记》中的"乐统同，礼辨异"来说明。记曰："乐统同，礼辨异，礼乐之说，管乎人情矣！……乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物有别。"这一段话，包含了儒学在艺术的社会功用上的全部理论核心。所谓"辨异"，就是辨别尊卑贵贱的差异，维护上下有别的等级秩序，这是"礼"的职能；所谓"统同"，就是维系上下人心的统一协同，保持和谐安定的社会氛围，这就是艺术——"乐"的功用。礼是根本，是目的，乐是派生，是手段，两者配合，再辅以刑、政，达到长治久安，故"礼乐刑政，其极一也"（《乐记·乐本篇》)。

儒家不但提出了这些原则，也提出了实现这些原则的方法，其中有关建筑艺术的，主要存在于《礼记》一书中。《礼记》说：远古先王时代，本来没有建筑。人们冬天住在地穴里，夏天住到橧巢上，……以后圣人想出了办法，利用火来熔炼金属，烧制陶瓦，才造成了台榭、宫室和门窗……用来接待神灵和先祖亡魂，严明了君臣的尊卑，增进了兄弟父子的感情，使上下有序，男女界限分明。这就把建筑的出现，归结为懂得礼乐法度的"圣人"的建制，并且一下子提到了纲常伦教的高度。《礼记》对利用建筑来区别尊卑还提出了具体的办法：如以数量来区别，天子宗庙应该拥有七座殿堂，诸侯可以有五座，大夫只能三座，士一座；或

以大小来区别，如建筑的数量与体量、器皿的大小、坟堆的规模甚至棺材板的厚度等等，都应该视享用者的地位不同而等差有序；还有以高度来区别，如天子的殿堂台基可以高九尺，诸侯只能高七尺，大夫五尺，士三尺，天子、诸侯的宫城还可以建造上有城楼的“台门”。除此以外，《礼记》还第一次从理论上高度概括了建筑群的中轴对称布局对于烘托尊贵地位的作用，提出“中正无邪，礼之质也”的看法，显然主要殿堂就被要求建在中轴线上接近中心的最重要的位置。这一观念，又叫做择中论。择中论的“中”甚至还可以扩大为国土之“中”，此前就已产生，如《逸周书·作洛》讲到西周洛邑，说：“乃作大邑成周（此指洛邑）于土中”，而“俾中天下”。荀子说得更具体：“王者必居天下之中，礼也。”《吕氏春秋》也有“择天下之中而立国（国都），择国之中而立宫”的话。

已如前述，中国在进入文明时代之初，源于原始宗教的祖先崇拜和自然神崇拜被继承下来，儒学全盘接受了这些观念并用自己的政治理想对之加以改造。儒学强调的礼乐观即以血缘宗法关系为基础，认为孝悌是礼乐的核心，“其为人也悌，而好犯上者鲜矣”。儒学重视人间现世，《论语》记载说“子不语怪力乱神”，当有人问及孔子关于鬼神之事时，他总是回答“未能事人，焉能事鬼?”机智地提醒人们注重人世之事。但儒学并非否定神灵世界的存在，它对源于原始神灵观念的改造，使这些神灵都具有如人间那样的等级有差的品位，以之来反证人间等级存在的合理性。所以，前举洛邑王城及其宫城的规划，它的规整对称，突出王宫的布局，它所反映的以君权为中心和以族权、神权为拱卫的规划思想，与儒学的理念完全相符。所以，记载洛邑王城规划制度的《考工记》，被儒家奉为圭璧。

儒学除了直接强调君臣之道外，还把它的理论触角更深入到家庭关系之中，说：“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲”。这就使中国的传统住宅也都蒙上了一层礼乐色彩。

儒学建筑观第一次以理论的方式表明了人对建筑艺术的自觉。如果说，在此以前人们对建筑的认识多半只限于实际的物质的使用功能，那么，儒学已把它提高到了一个艺术理论的高度，即建筑不仅具有物质性的使用功能，同时也具有表达思想意识的精神性功能。也就是说，不但要求建筑具备紧密结合物质功能的安全感和舒适感，或具有造型美意义的一般美感等较低层次的广义的艺术美特性，在有必要时，还应该要求它体现出一定倾向性的思想意识，具备更高层次的艺术美特性，进入真正意义上的即狭义的“艺术”的行列。这在建筑艺术理论上显然具有重要的意义。

此外，在儒学经典《易经》中，还对建筑提出“大壮”的要求，与儒学强调突出君权的建筑观念相呼应。《易·系辞下》说：“上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨，盖取诸大壮。”战国成书的《周易·彖传》释“大壮”说：“大壮，大者壮也，刚以动，故壮”，即蕴含一种阳刚壮大之美，体现在宫殿中就是巨大、宏丽、华美和威严[47]。

至于艺术风格，儒家则特别提倡所谓的“温柔敦厚”。孔子赞扬《诗经》说“一言以蔽之，曰：‘思无邪’”，“温柔敦厚，《诗》教也”。但温柔敦厚并不排斥文采，只是要求文质相应，“文质彬彬”，故《礼记》又说：“温柔敦厚而不愚，则深于《诗》者也”，而所谓“彬彬”者，就是荀子所说“谨慎而无斗怒，是以百举不过也”（《荀子·臣道》），达到普遍和谐。儒家对于温柔敦厚的推重，的确对于中国艺术包括建筑艺术的总体风格产生了很大影响，甚至也是形成中国人趋于平和、宁静、含蓄、内向的心理气质的原因之一。

但儒学三位大师孔子、孟子和荀子，实际都不行于当时，在春秋末以至战国“礼崩乐坏”的局面中，他们奔走呼号提出的各种主张，并没有得到认真的实行。儒学作为统治中国两千多年封建社会的正统思想，其实际影响更多是在汉代以后。

法家提出了与儒家针锋相对的观点，强调打破西周的礼乐法度，认为尊卑贵贱不是天生的，一切要以现实的需要来决定。在建筑观念上，则特别强调实际的物质性的一面，它主要反映在《管子》一书中。

《管子》成书于战国，记述了齐国名相管仲的思想。书中多处讨论了建筑与城市问题，主张城市的大小和数量不必因循西周等级制的严格规定，认为城市大而耕地不足，产品养不活那么多人；城市大而人口太

少，又无法守卫，都是不可取的。他又说：城市选址无非是在大山之下、大河之旁，要考虑基址的适当高度，太高了取水不便，太低了容易遭受洪水，须傍山近水、土地肥沃才好。对城市的规划方式，他提出“城郭不必中规矩，道路不必中准绳”，无须都是方方正正、道路笔直，更不必谈什么中轴对称。他认为建造宫殿宗庙，主要在于适用，应“不求其美”，“不求其大”，“避燥湿寒暑而已”。

这些主张无疑具有相当的合理性，与当时新兴封建力量冲破奴隶制的旧框框并进行多元探索的需要相适应。

为富国强兵，法家提倡农战为本，特别反对给予包括建筑在内的工商“末作”以较多的关注，当然也包括对其艺术性的追求。《管子·治国》说：“凡为国之急者，必先禁末作文巧”，商鞅《商君书·农战》说：“令民归心于农”，一切工商末作，理应都加以限制。墨家从朴素的节用观点出发，在建筑观念上与法家相近，也反对建筑的艺术属性。《墨子·辞过篇》论建筑说：“高足以辟湿润，边足以圉风寒，上足以待雪霜雨露，宫墙之高足以别男女之礼，谨此则止，费财劳力不加利者不为也。”墨子认为建造宫室应“便于生，不以为观乐也”。法家和墨家的主张，显然已有了所谓“卑宫室”的观念，与主张宫室应该“大壮”恰好对立。《国语·楚语》中记载了伍举关于美的见解，“故先王之为台榭也，榭不过讲军实，台不过望氛祥，故榭度于大卒之居，台度于临观之高”，主张切合实用，不要过“度”。卑宫室的思想在汉以后发展为建筑的“适形论”[48]。

其实，各家学派的建筑思想远不像表面看来的那样势不两立，至少他们都同样重视建筑内容与形式的统一，只不过儒家更强调精神性内容，法家更重视物质性内容。而对于建筑这个既具有精神性又具有物质性的复杂事物来说，就需要针对具体情况，综合考虑各方面的因素。一般而论，建筑的物质性内容更有决定意义，但就某一具体的建筑而言，精神性内容也是不可忽视的，甚至在某种情况下还可能上升为矛盾的主要方面。所以，与其说各家是根本对立的，还不如说是互为补充的，它们共同丰富了建筑的理性思考。

同时，各学派在其主导性的主张以外，也曾表明过对其他方面的补充性意见，例如“卑宫室”的主张，正是儒家第一次明确提出来的，《论语》记载：“子曰：‘禹，吾无间然也，……卑宫室而尽力乎沟洫”，对禹的不讲求享乐的崇高人格极尽赞扬。孔子为了社会秩序长治久安，主张节制克己，宽厚惠民，同样要求合宜的“度”，反对过度奢华，故“礼，与其奢也，宁俭”。“仁者爱人”，“节用而爱人，使民以时”，“罕兴力役，无夺农时，如是则国富矣”。仁的“爱人”和礼的“辨异”形成了一套自我调节机制，这就是“中庸之道”，也就是孔丘追求的普遍和谐。应该说，孔丘的认识比其他诸学派更加深刻而全面。

中国建筑理论自春秋战国发轫后，在几千年的发展过程中不断充实而蔚为大观，形成富有中国特色的一整套复杂观念。对此，我们将在第五编中专门讨论。

第七节　家　具

建筑艺术是一种综合性极强的艺术，虽以房屋为主体，但关注的对象还包括更多的方面，如室内外环境。家具是一种生活器具，大致包括坐具、卧具、承具、庋具、架具、凭具和屏具等七大类，主要陈放在室内，有时也在室外。家具既为生活所必需，也以其形象、尺度、质地、色彩、装饰以及陈放的位置和呈现的总体风格与建筑密切配合，共同参与艺术氛围的创造。所以，家具也是建筑艺术关注的一个方面。

原始时代的先民们只能使用石块、树桩、茅草、树叶和兽皮等自然物作为坐具和卧具，只有编席勉强可以算作人工制作的家具，属于卧具。夏商周开始，家具的各种类型都已出现（图2－62）。

魏晋以前，人们多席地坐卧，魏晋开始向垂足而坐的方式变化，至宋代完成这一过程，家具的形制显然受到这种发展趋势的影响。家具与建筑一样，因社会生活和文化的不同而有时代、地域的不同风格，且往往与建筑同步发展。其构造方式也往往与建筑相通。总之，家具虽有其自身的发展规律，但宏观看来，与建筑



图 2－62　商、周、战国家具
1　漆俎（河南信阳）　2　铜俎（陕西）　3　铜俎（安徽寿县）　4　漆案（长沙刘城桥楚墓）　5　铜禁（陕西宝鸡台周墓）　6　漆几（随县曾侯乙墓）　7　雕花几（信阳楚墓）　8　铜甗（安阳妇好墓）　9　漆凭几（长沙楚墓）　10　彩绘大食案（信阳楚墓）　11　衣箱（随县曾侯乙墓）　12　彩绘书案（随县曾侯乙墓）　13　彩绘大床（信阳楚墓）

的发展存在密切的关系。了解家具的发展过程，不但为建筑史研究所必需，更可深化我们对建筑艺术本身的认识。

中国家具（这里指的主要是室内家具）以木材为主，也使用竹材和其他材料，类型丰富，形式多样。漆树产出的汁液可以涂饰木竹器物表面，这早已被先民发现。河姆渡新石器时代遗址即出土过漆碗。秦汉以木材为加工对象的制造业十分繁荣，中国大漆更成为家具最好的保护和装饰手段。中国人对木材情有独钟，建筑以木结构为本位，其独特的无钉榫卯体系也为家具所共有。

留存至今的古代家具以明清最多，尤其明代家具，达到艺术的高峰。中国家具以其独特的风貌，在世界上占有重要地位。以下各章，我们都专设家具一节，对其发展情况和具体作品略作介绍。此节按类型简述夏商周三代的家具。

坐具

三代的坐具还只是席、筵，是在原始席艺的基础上发展出来的，用篾编织，技术熟练，纹样有所创新，有的并以锦帛镶边，或用不同颜色的篾混合编织。许多地方都有出土，如河南信阳长台关战国墓出土的竹席，即用淡黄色和紫红色竹篾编成回纹图案。

卧具

浙江余姚河姆渡、江苏吴县草鞋山和吴兴钱山漾原始时代遗址出土编织的芦席和竹席，是最早的卧具。编织技术的出现至少不晚于新石器时代，各地普遍发现的距今六千年前后的席纹陶片就是证明。商周甲骨象形文已达四千余字，其中有一些直接反映这一时期的卧具，如“席”字示一长方形编为人字纹的席；“宿”字示一人卧于席上。床是席的发展，是对“席地而卧”的改善。“床”字示一有床腿支撑的平展床面。“疾”字示一病人卧于床上（图2－63）。从甲骨文和金文床的形象，可知此时尚没有床栏。《说文》：“床，安身之几坐也。从木，爿声。”《释名》：“人所坐卧曰床。床，装也，所以自装载也。”

床的最早实物出土于长台关战国楚墓，长225、宽136厘米。床屉很低，仅高21厘米。床身用方木纵四横三组成长方框，各木件搭接后向外挑出作兽头状。木框上搭四根横撑，再上铺竹片，便于通风透气。据推测，竹片上还应有荐席和竹席。床框通体漆黑，上以朱漆彩绘回纹，立面一层，上面两层。床设六足，四角及前后中部各一，各足透雕两组卷云纹相对称，顶端出凸榫，插入床身卯内。床足通体亦漆黑。床周树栏，用竹、木条作成方格状，床栏在前后的中部留缺口以便上下，通体漆黑。此床全部髹漆彩绘，反映了楚地在漆工技艺方面的成就（图2－64）。

还有一件大床出土于湖北荆门战国楚墓，长2208毫米、宽1356毫米、屉高236毫米，作折叠式构造。

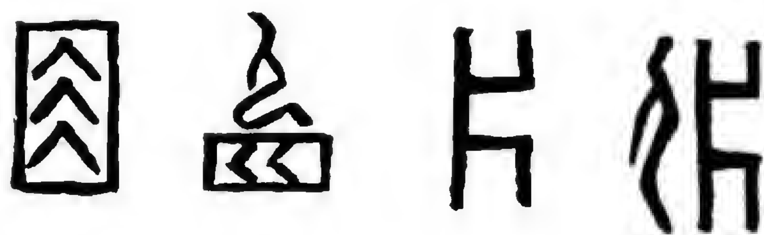


图2－63　甲骨文“席”、“宿”、“床”、“疾”等字

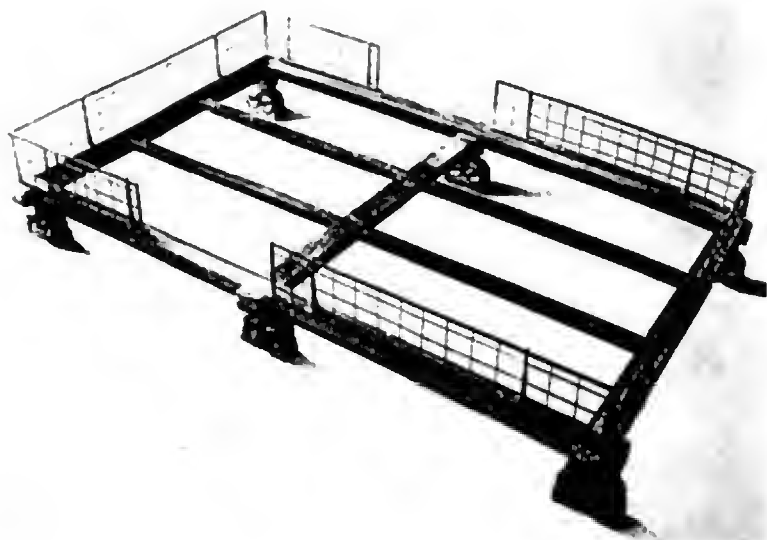


图2－64　河南信阳长台关战国楚墓黑漆大床

承具

承具就是上可陈放用具的家具。夏商周的承具以案为主，其形制特点是案面自两腿伸出，称为“吊头”。山西陶寺夏文化遗址出土了数件最早的木案，平面呈矩形或圆角矩形，“Π”形案足，长900～1200毫米、

宽250～400毫米、高100～180毫米，皆砍削而成，有红、白、黑、黄、蓝、绿等彩色涂绘，经化验皆天然矿物颜料。古籍上有关于舜作黑漆食器，禹作漆绘祭器等传说，陶寺木器与之大致相合。从这批木案仅高不到20厘米，可见当时席地坐卧的生活。

商周也有案，据《考工记》所载，有书写简牍之用的书案和供宴饮用的食案两种。

河南安阳大司空村商墓和辽宁义县商周窖藏各出土一件石案和一件铜案（原发掘报告皆定名为俎），都是食案，作为祭器而入葬。二案在造型、装饰纹样上都很相似，尺寸也大致相同，其中石案长228毫米、宽134毫米、高120毫米。案面四周起边为拦水线，两面皆浅雕饕餮纹，是漆案的明器化。此案尺寸甚小，显然只是真案的模型，推测其原型约长760毫米、宽446毫米、高400毫米。

战国食案出土较多，有大小之分、方圆之别，还有单层双层的不同。河南信阳长台关战国墓出土过一件金银彩绘大食案，长1500毫米、宽720毫米、高124毫米，案面四周有拦水线，中间低且薄，四角略高而厚且上翘，并各镶铜包角，呈燕尾状。在长边距端头六分之一处设铺首铜环，每边两个。大约在相同位置，案下分立四个蹄形铜足，中空，足上以铜托与案面相连。此案彩绘金、黄、红、绿四色交织的云气纹，案面朱地上绘四排涡形纹，每排九个，用绿、金、黑三色组成。《三国志·步骘传》谓焦征羌"身享大案，肴膳重沓。"就是这种大案。

湖北随县战国曾侯乙墓出土过朱漆绘凤足书案，长138.6厘米、宽53.7厘米、高44.7厘米。腿为背立双凤，中间立有斗状造型支柱。下有横柎，柎端作兽头状，造型奇特，纹样繁缛，是王侯用的家具。

凭具

典型的凭具凭几，是席地而坐时扶凭或倚靠的低型家具，"几"字甲骨文作"Π"形，上有倚衡，下有两腿，属直形凭几（图2－65、66）。直形凭几亦称"挟轼"，即"直木横施，植其两足，便为凭几"。其造型是上为一直形横木（或平直，或中部下凹），近两端处各植一腿，或直形或刻作兽形，即所谓"狐鹘蟠膝"。腿下有一横柎，以增稳定。直形凭几造型简洁，制作方便，省工省料，是凭几的基本形式，且出现最早，从商周至隋唐都广为使用。长沙战国楚墓出土一件彩绘凭几，长58厘米、中宽9.3厘米、高36.6厘米。几面端窄中宽，中部向下略凹，两端宛转与兽形几腿相接，腿下承以横柎。全几黑漆底上彩绘云气和几何纹。也有更华丽的几，如天子使用嵌有玉石的"玉几"、饰红漆的"彤几"、在木几上雕刻纹饰的"雕几"等。



图2－65　长台关战国楚墓栅腿几



图2－66　湖北随州战国楚曾侯乙墓黑漆"H"形几

庋具

庋具是一种贮藏家具，供储存衣物。战国庋具主要是箱，使用竹材或木材制作，早期由两块实木凿成，上下扣在一起。湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土五件衣箱就是这样，皆长方形，长 82.8 厘米、宽 47 厘米、盖高 19.8 厘米、体高 25 厘米。盖口作栽口，体口四周出凸条榫，两相吻合扣盖。箱体四角各向外伸出一个把手，上有沟槽，可绑扎绳索。箱盖上部呈拱形，箱顶两侧各有一个长方形木纽。箱内朱漆，外黑漆，其中一箱朱绘纹饰。盖面中心书一象征北斗星的“斗”字，围绕斗字按时针顺序篆书二十八宿星名，一端绘一青龙，另一端绘白虎，首尾相反（图 2－67）。

同墓出土的另一箱上刻“紫锦之衣”四字，可据以得知这批箱子为衣箱。

湖北江陵拍马山楚墓出土的素黑漆盒也采取这种结构，不同的是盒盖为四坡盝顶式，是楚地的流行式样。

河南长台关战国墓出土一工具箱，较曾侯乙墓的衣箱技术进步得多。此箱木质，长 35.9 厘米、宽 16.1 厘米、高 14.7 厘米，四壁榫卯扣合，在壁板和挡板的上、下边内缘各凿出凹槽，以容纳盖板和底板，为使盖板易于抽动，在一块挡板的上边留出缺口。箱底安设四足。箱内装治简工具十二件。

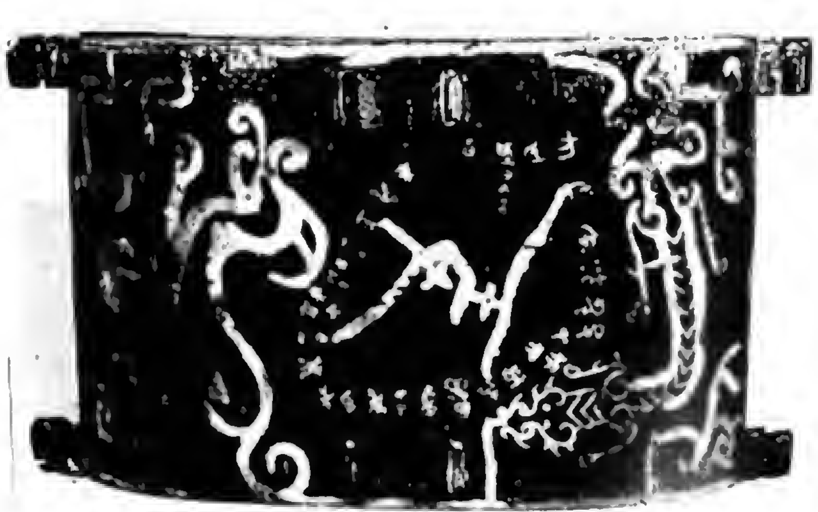


图 2－67　随州战国楚曾侯乙墓天文纹衣箱

图 2－68　湖北江陵战国楚墓彩绘座屏



屏具

屏具起屏挡风寒或遮蔽视线的作用，至迟周代已出现，称“依”或“邸”，可见于多种记载。《礼记·曲礼》曰：“天子当依而立”，陈注：“依，状如屏风，以绛为质，高八尺，东西当户牖之间，绣为斧纹，亦曰斧依”。《周礼·天官》曰：“掌次，王大旅上帝，则张毡案，设皇邸。”郑司农曰：“皇羽覆上。邸，后版也。”《周礼·春官》曰：“凡大朝觐，大飨射，凡封国，命诸侯，王位设黼依。依前南向。”屏风而有彩绘者谓之“黼依”。《仪礼·觐礼》曰：“天子设斧依于户牖之间”，注：“依，如今绨素屏风也”（图2－68）。

架具

架具是搭挂衣物或支架灯、镜的家具，由于大多采用垂直与水平的穿档结构，极易落散，所以没有实物出土，但从文献可知商周时应已有之，如《礼记·内则》谓：“男女不同椸架。不敢悬于夫之楎椸”，陈注：“直者曰楎，横者曰椸。楎、椸，同类之物。椸以竿为之”。

1 《家庭、私有制和国家的起源》。

2 河南省文物研究所、中国历史博物馆考古部《登封王城岗遗址的发掘》，《文物》1983年第3期。

3 东下冯考古队《山西夏县东下冯遗址东区、中区发掘简报》，《考古》1980年第2期。

4 《一九八三年秋河南偃师商城发掘简报》，《考古》1980年第10期；赵芝荃、徐殿魁《偃师尸乡沟商城的发现与研究》，《中国古都研究》第三辑，浙江人民出版社1987年。

5 河南省博物馆、郑州市博物馆《郑州商代城遗址发掘报告》，《文物资料丛刊》第一册，文物出版社1977年。

6 湖北省博物馆、北京大学考古专业盘龙城发掘队《盘龙城一九七四年度田野考古纪要》，《文物》1976年第2期。

7 陕西周原考古队《陕西岐山凤雏村西周建筑基址发掘简报》，《文物》1979年第10期。

8 郭宝钧《洛阳古城勘察简报》，《考古通讯》创刊号；陈公柔《洛阳涧滨东周城址发掘报告》，《考古学报》1959年第2期。

9 贺业钜《考工记营国制度研究》，中国建筑工业出版社1985年。

10 《三十年来山东省考古工作》，《文物考古工作三十年》，文物出版社1979年。

11 《河南新郑郑韩故城的钻探和试掘简报》，《文物参考资料》第3辑。

12 《山东临淄齐故城试掘简报》，《考古》1961年第6期；《临淄齐国故城勘察纪要》，《文物》1972年第5期。

13《燕下都遗址琐记》，《文物》1957年第9期；《燕下都城址调查报告》，《考古》1962年第1期；《河北易县燕下都故城勘察和试掘》，《考古学报》1965年第1期。

14 《新中国的考古发现和研究》第三章第三节《东周时期》，文物出版社1984年；《河北邯郸市区古遗址调查简报》，

《考古》1980年第2期。

15 中国科学院考古研究所二里头工作队《河南偃师二里头早商宫殿遗址发掘简报》,《考古》1966年第1期;《河南偃师二里头商代初期建筑遗址续掘简报》,《考古》1974年第4期。

16 杨鸿勋《初论二里头宫室的复原问题兼论"夏后氏世室"形制》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

17 杨鸿勋《初论二里头宫室的复原问题兼论"夏后氏世室"形制》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

18 中国社会科学研究院考古研究所二里头工作队《河南偃师二里头二号宫殿遗址》,《考古》1983年第3期。

19 赵芝荃、徐殿魁《偃师尸乡沟商城的发现与研究》,《中国古都研究》第三辑,浙江人民出版社1987年;《一九八三年秋河南偃师商城发掘简报》,《考古》1980年第10期。

20 河南省文物研究所《郑州商代城内宫殿遗址区第一次发掘报告》,《文物》1983年第4期。

21 杨鸿勋《从盘龙城商代遗址谈中国宫廷建筑发展的几个问题》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

22 陕西周原考古队《陕西岐山凤雏村西周建筑基址发掘简报》,《文物》1979年第10期。

23 傅熹年《陕西岐山凤雏西周建筑遗址初探》,《文物》1981年第1期;王恩田《岐山凤雏村西周建筑群基址的有关问题》,《文物》1981年第1期;杨鸿勋《西周岐邑建筑遗址初步考察》,《文物》1981年第3期。

24 贺业钜《考工记营国制度研究》,中国建筑工业出版社1985年。

25 陕西周原考古队《扶风召陈西周建筑群基址发掘简报》,《文物》1981年第3期;参见杨鸿勋《西周岐邑建筑遗址初步考察》,《文物》1981年第3期;傅熹年《陕西扶风召陈西周建筑遗址初探》,《文物》1981年第3期。

26 陕西省雍城考古队《凤翔马家庄一号建筑群遗址发掘简报》,《文物》1985年第2期;韩伟《马家庄春秋秦宗庙建筑制度研究》,《文物》1985年第2期。

27 《诗经·郑风》毛亨传:"园,所以树木也。"《齐风》毛传曰:"圃,菜园也。"《说文解字》释:"园,所以树果也。……所以种菜曰圃。"另清·段玉裁《说文解字》注:"《周礼》云,'园圃毓,草木许。'意凡云苑囿已必有草木。"《诗经·大雅·灵台》毛亨传曰:"囿,所以域养禽兽也。"《说文解字》:"苑,所以养禽兽。""囿,苑有垣也。一曰所以养禽兽曰囿。"《周礼·地官·囿人》郑玄注:"囿,今之苑。"《周礼·夏小正》又载:"正月,囿有见韭。……四月,囿有见杏。"

28 李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一卷,第71~72页,中国社会科学出版社1984年。

29 中国社会科学院考古研究所安阳工作队《安阳殷墟五号墓的发掘》,《考古学报》1977年第2期。

30 中国科学院考古研究所《辉县发掘报告》第二编《固围村区》,科学出版社1956年。

31 傅熹年《战国中山王譽墓出土的〈兆域图〉及其陵园规制的研究》,杨鸿勋《战国中山王陵及兆域图研究》,均见《考古学报》1980年第1期。

32 陕西周原考古队《陕西岐山凤雏村西周建筑基址发掘简报》,《文物》1979年第10期。

33 北京大学历史系考古教研室商周组《商周考古》,文物出版社1979年。

34 梁思成《中国雕塑史》,《梁思成文集》第三卷,中国建筑工业出版社1985年。

35 容庚、张维时《殷周青铜器通论》,科学出版社1958年。

36 中国科学院考古研究所安阳发掘队《1971年安阳后冈发掘简报》,《考古》,1972年第3期。

37 湖北省博物馆、北京大学考古专业盘龙城发掘队《盘龙城一九七四年度田野考古纪要》,《文物》1976年第2期。

38 中国科学院考古研究所安阳发掘队《1975年安阳殷墟的新发现》,《考古》1976年第4期。

39 孙作云《楚辞天问与楚宗庙壁画》,《楚文化研究论文集》,中州书画社1983年。

40 湖北省荆州地区博物馆《江陵天星观一号楚墓》,《考古学报》,1982年第1期。

41 高至喜《长沙烈士公园3号椁墓清理简报》,《文物》1959年第10期;张正明《楚文化志》,湖北人民出版社1988年。

42 凤翔县文化馆、陕西省文管会《凤翔先秦宫殿试掘及其铜质建筑构件》,《考古》1976年第2期;杨鸿勋《凤翔出土春秋秦宫铜构金釭》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

43 浙江省文物管理处等《绍兴306号战国墓发掘简报》,《文物》1984年第1期;牟永杭《绍兴306号墓刍议》,《文物》1984年第1期。

44 陈梦家《西周铜器断代》二,《考古学报》1955年第10期。

45 河北省文物管理处《河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报》,《文物》1979年第1期。

46 陈应祺、李士莲《战国中山国建筑用陶斗浅析》,《文物》1989年第11期。

47 王贵祥《"大壮"和"适形"中国古代建筑艺术思想探微》,《美术史论》1985年第1期。

第三章

秦汉建筑

早已名不副实的周王朝，于公元前249年亡于秦。东周大小一百四十余个封国，经春秋近三百年的攻伐兼并，到战国初只剩下秦、楚、齐、燕、韩、赵、魏七个大国，号称战国七雄。它们并存的时间也不太长，约二百五十余年，到公元前221年，最后都被秦王嬴政所灭。此时的秦已是秦朝，是中国历史上第一个真正实现统一的国家。

秦王政自称“始皇帝”。“皇”、“帝”二字，原是对最尊崇的天神和最尊贵的祖先的称呼，二字集于一身，意味着权力的无限膨胀，这不仅是个人权力欲的满足，更在于宣告了中央专制集权的确立。从此，春秋战国百家争鸣的局面正式结束，为集权政治服务的严格理性，占据了今后两千多年的文化阵地，当然也包括建筑艺术领域。

“始皇帝”的“始”字，表达了嬴政欲传国久远乃至无穷的意图，但赫赫不可一世的秦朝只存在了短短十五年，就于公元前207年在陈胜、吴广掀起的农民起义战争的烽火中覆亡了。刘邦乘时而起，在公元前206年建立汉朝。秦的短暂统一，为汉的长期统一奠定了基础。

公元24年前的二百三十一年，因定都长安，史称西汉。西汉末自公元9年起，曾有过一段历时十五年短暂的王莽篡政时期，其政权称“新”，但史学界仍将“新”计入西汉期内。公元25年，汉宗室刘秀重建汉朝政权，迁都洛阳，称东汉。东汉至公元220年亡于曹魏，历时共一百九十六年。两汉共四百二十七年。

中国建筑艺术在新石器时代已经萌芽，商周逐渐生发，秦汉四百余年是它茁壮成长并逐渐趋向成熟的时期。秦和西汉，国家统一，国力充实，都城、宫殿、陵墓和苑囿等服务于统治集团的建筑，一时大为兴盛。建筑规模宏大、内容丰富，艺术得到施展的天地和实践机会，发展迅速，遂有建筑艺术史上的第一个高潮。

说秦汉是中国建筑艺术的茁壮成长时期并出现第一次高潮，有以下主要依据：一、几种主要建筑类型都已出现。除上举都城、宫殿、陵墓、苑囿和各种礼制建筑外，当然还有必不可少的居住建筑，在东汉末期还出现了佛教寺庙和塔。佛教建筑以后发展为仅次于宫殿的中国最重要的建筑类型。二、建筑技术进一步发展。除了此前已充分掌握了的土工技术以外，尤为重要的是木结构的继续成熟，如榫卯结合已普遍采用，抬梁式结构继续发展，穿斗式也已出现，为承托深远出檐的斗拱有更多的应用。它们的发展，是以后中国建筑

形成独特艺术形象的必要前提。东汉流行与春秋战国盛行的高台建筑迥然有别的楼阁，是建筑技术趋向成熟的重大标志。楼阁当时称为重楼，高大的建筑已脱离依附于夯土高台的状态，完全依靠木结构自身的牢固结合而稳固地建造起来。国家统一促进了中原文化与南方文化的交流，南方早已有之的干阑技术在中原的巨大建筑需求中获得了充分的发展机会，取得了质的飞跃。楼阁建筑可能就是在这样的基础上产生的。三、在丰富的实践活动中逐渐形成了中国建筑一整套艺术表现手法和构图原则。如重点发展木结构、重视群体的有机构图、在建筑中体现人的尺度、人和自然的融合，以及重视建筑的色彩表现等。四、西汉独尊儒术，儒家学说从此成了思想界的正统，有力地影响了包括建筑艺术活动在内的整个上层建筑领域达两千年之久。它与其他学派和思想的互补，更丰富了建筑艺术创作活动。

秦汉都城是从战国颇为盛行的不规整布局向以西周洛邑王城为代表的规整布局回归的过渡时期。规整式布局对称均齐，严谨有序，更有利於表现皇权至上的意识。秦和西汉的宫殿和皇家园林（苑囿）的规模都很惊人，体现了秦汉那种“大风起兮云飞扬”的雄浑、拙朴而气势豪迈的时代风神。宫殿多取中轴对称的群体构图方式。苑囿是游乐的地方，常作更自由灵活的处理。苑囿里也有宫殿，有的规模并不亚于朝会大宫。除皇苑以外，汉代已开始出现私家园林，多属贵戚和富商所有，是魏晋开始出现的士人园林的前奏。礼制建筑从原始社会末期的祭坛发轫，经商周发展，到西汉已有很突出的成就，现存遗址多发现于新莽时的长安，据以复原，是一些很富纪念性格的雄浑建筑，有很高的艺术水平。秦汉陵制在殷周以来的基础上已趋定型，影响了此后直到北宋的历代陵墓。住宅是最基本的也最不容易保存的建筑，所幸东汉的许多陶制明器有很多是住宅模型，尽管只是原物的示意，仍提供了宝贵的形象资料。秦汉建筑的部件与装饰资料见于明器、文献和遗物如墓葬出土物和瓦当等，可据以推测当时的实际情形。秦汉家具在三代的基础上继续发展，因起坐方式仍以席地而坐为主，适应这种生活，与宋明家具有许多不同。对于以上各种建筑类型和现象，都将在本章予以介绍，至于佛教建筑，留待下章再作回顾。

与隋唐的雄浑壮丽、明清的精细富缛相比，秦汉建筑艺术风格更近于豪放朴拙，表现了建筑艺术史发展前期的风貌。

第一节　都　城

秦朝都咸阳（今陕西咸阳），因在渭河以北，九嵕山之南，水北山南皆为阳，故称咸阳。西汉都长安（今西安）。它们的城址都比春秋战国诸城为大，若包括城外建成区面积，更远超前代，反映了秦和西汉建筑活动的高涨。东汉都洛阳（今河南洛阳），比长安小。由战国诸城而至洛阳，宫城由附郭而渐渐改为包在郭内，外廓由不甚规整到甚为方正，开启了此后近两千年都城形制的先声。东汉末曹操被封魏王时营建的王都邺城，在城市史上具有划时代的意义，标志了完全规整均齐的城市规划方式的最终确立。

一　咸阳

咸阳在今陕西咸阳东约15公里。《史记·秦本记》载：“（秦孝公）十二年（前350），作为咸阳，筑冀阙，秦徙都之”，知咸阳始建于战国中期。此前，秦曾由雍城（今陕西凤翔）迁都栎阳（今陕西临潼北），孝公再迁咸阳后，一百四十余年间咸阳一直是秦国和秦朝的都城。

咸阳北依塬，南临渭水。渭水曾经北移，将咸阳南部冲掉，估计秦朝咸阳东西6公里，南北7.5公里，是现知始建于战国的最大城市。咸阳“依北陵营殿”（唐《三辅黄图》），在北部塬上及近塬一带建咸阳宫，东西横贯全城，南北宽2公里，连成一片，居高临下，气魄雄伟。宫殿区内还有铸铁、冶铜等官府手工业作坊。在宫殿近中心部位发掘出“一号宫殿”遗址，据探测，其东隔沟相对有另一遗址，二者有可能组成一对阙形建筑，其位置引人注目，大约就是最先建造的“冀阙”。以后，咸阳宫和秦始皇灭六国后仿建的“六国

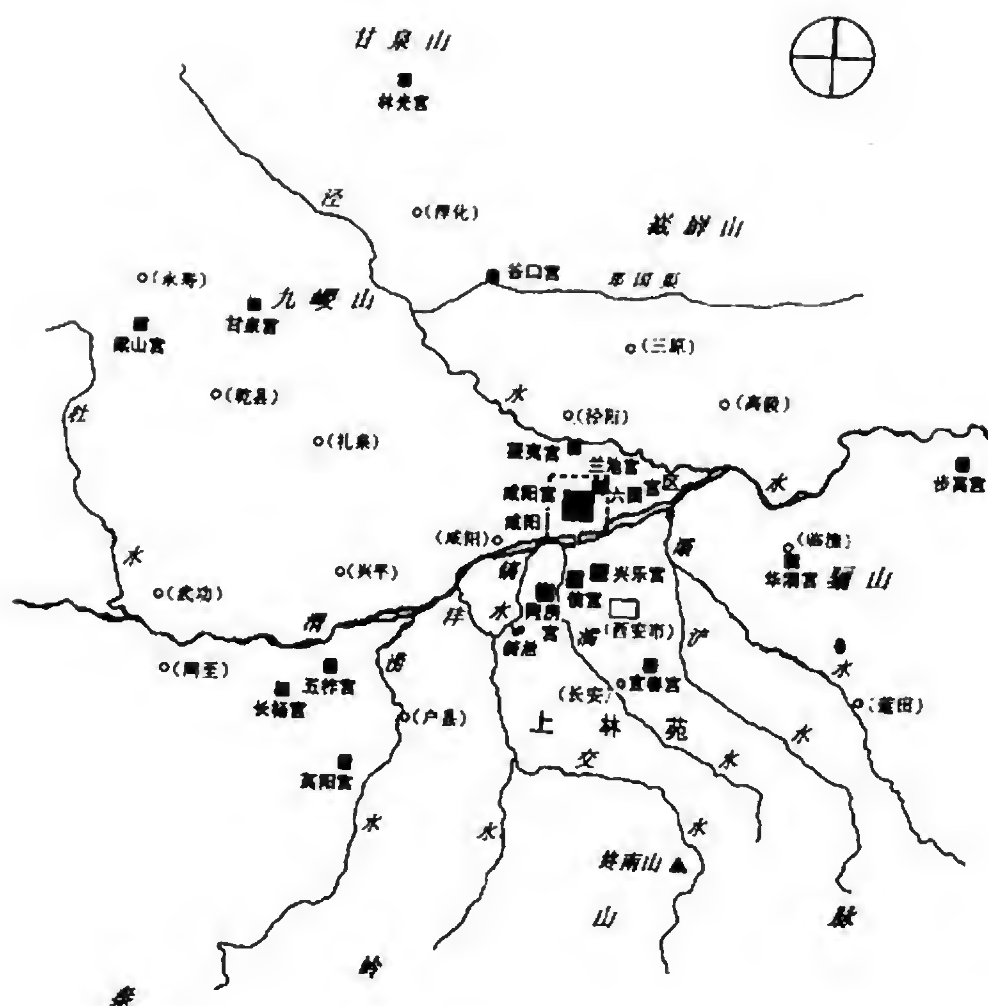


图 3-1　秦咸阳及关中一带宫苑分布图

宫殿”都以冀阙为中心向两边发展。秦始皇又徙各国富户十二万户充实咸阳，原渭北塬南城区已不敷需要，同时也为了接近东出潼关的渭南大道，遂向渭水南岸发展，先后役使刑徒七十余万，营造了信宫，再建朝宫。朝宫就是有名的阿房宫，其前殿即名“阿房”。此外还营建了上林苑、甘泉宫、兴乐宫和许多其他宫苑，所以秦代的咸阳，实际上包括渭北渭南很大一片地域（图 3-1）。渭水上架起著名的咸阳桥。渭水贯都，横桥飞渡，宫馆苑囿，跨山弥谷，气势磅礴宏大，显示了秦朝的国威。

咸阳的规划体现了秦人象天法地的观念。“(秦）始皇穷极奢侈，筑咸阳宫，因北陵营殿，端门四达，以则紫宫，象帝居；渭水灌都，以象天汉；横桥南渡，以法牵牛。”(《三辅黄图》）阿房宫“周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之巅以为阙。为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也”（《史记》)，说到了咸阳城市宫殿与天象的关系。北塬上的咸阳宫“以则紫宫”，“紫宫”原是天文学的星座名称，又叫紫垣或紫微宫、紫微垣，是环绕古代被称为“帝星”的北极星周围十五颗星的总称。古人常将天象与人事相互附会，北极星恒定不动，故名“帝星”，而以“紫宫”称其宫殿，表明为帝王所居。秦以十月为岁首，那时候，在紫垣之前横着银河，即“天汉”，从帝星向南渡过银河是营室星，后者在天文学中被称为“离宫”。以渭水象征银河，河上架桥和复道，直抵人间离宫阿房，正与天象相合[1]。咸阳城市和宫殿的这种设计思想，弥漫着神学的气息，反映了当时人们一种朴素的关于天人合一的观念。正如《史记・天官书》所云：“中宫天极星，其一明者，太一常居也。旁三星三公，或曰子属。后句四星，末大星正妃，余三星后宫之属也。环之匡卫十二星，藩臣，皆曰紫宫。”天上的种种星象，与人间秩序一一对应。同时，咸阳的如此布局，也显现了秦始皇在统一大业功成以后一种志得意满的心态，经天纬地，气吞山河，人间与天地同构，象征皇权的崇高和永恒。

咸阳的城区面积，在一百多年里随着秦的国势日张而增扩。在这样一个不断扩大的过程中，除了宫自为垣以外，似乎没有建造过包括整个城区的城墙[2]。

二 长安

咸阳及其宫殿大多在秦朝末年的战争中被毁，项羽入关，更是“楚人一炬，可怜焦土”，所剩无几。公元前206年，刘邦初王汉中，二年都栎阳，五年即皇帝位于河南汜水，有定都洛阳意。刘邦在洛阳召群臣会议，戍卒娄敬求见，认为洛阳虽为天下之中，但无险可守，是“有德则易以王，无德则易以亡”的地方，而“秦地被山带河，四塞以为固，卒然有急，百万之众可具也”；天下一旦有乱，“秦之故地可全而有也”，主张定都关中。张良同意娄说，也认为洛阳四面受敌，关中“沃野千里，南有巴蜀之饶，北有胡苑之利，阻三面而守，独以一面东制诸侯”，是“所谓金城千里，天府之国也”。刘邦从之，七年，自栎阳迁长安（《史记》刘敬传及留侯世家）。

长安在渭水南岸，就原秦兴乐宫的基础增扩而成，改变了咸阳地跨渭水南北的做法，这一方面也是为了接近东出潼关的大道，一方面是兴乐宫在兵燹中保存稍好，可暂作皇居。于是先修复兴乐，改名长乐，后在长乐西邻建未央宫。惠帝五年（前190）始筑长安城墙，历时二十年。长乐、未央横亘大城南部高敞处，城北部濒渭，渐低下，城墙除东墙端直外，其它各面皆随宫城、渭河和地势多次转折。南墙北墙转折较大较多，全城呈一不规则方形，每面约6公里、周长约25公里，与《汉官旧仪》所记“城方六十里”相近。以后有人据长安的曲折城墙，认为是“南象南斗，北象北斗”，称之为“斗城”（《三辅黄图》），其实那是依势自然形成，并无多少人工的意匠。长安的城墙，经部分发掘，大体范围和走向都已明确（图3-2）。

汉初国力未复，对于城市和宫殿苑囿建设颇为克制，高祖二年，还将“故秦苑囿园地，令民得之”（《文献通考》）。至武帝时“则民人给家足，都鄙廪庾尽满，而府库余财。京师之钱累百巨万，贯朽不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外”（《汉书·食货志》），乃开始规模宏大的建设。武帝的建设，主要是离宫苑囿：在城内未央宫北建桂宫，长乐宫北建明光宫（又称北宫），城外筑上林苑。上林苑由城西经城南直到城东南，范围广大，据称苑墙长达四百余里，内有宫观数十，最大者建章。建章宫在长安城西墙外，宫中的太液池和上林苑内的昆明池（在长安城外西南）都是巨大的人工湖泊。由二池以明渠引水入城。至此，长安的大规模营建方告一段落。

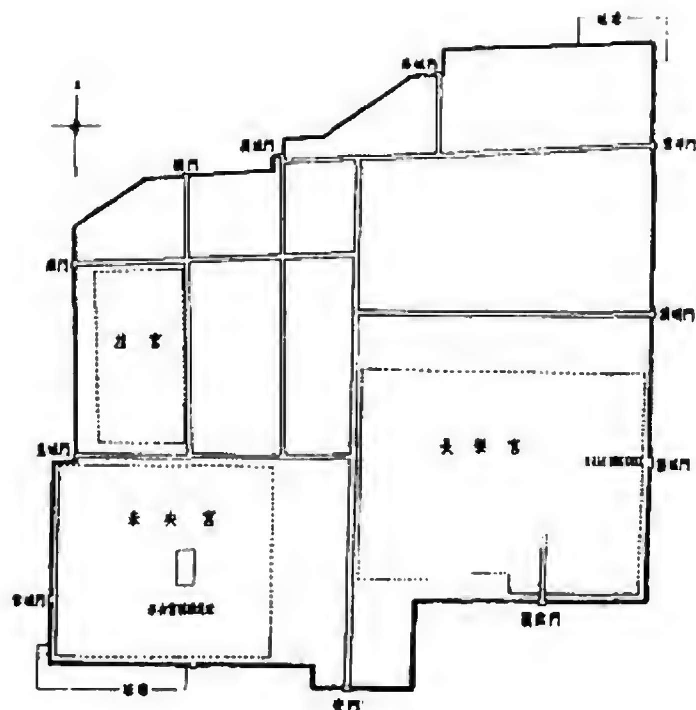
城内各宫大都有宫墙围绕，加上长乐、未央之间的武库，都属宫廷专用区，占据了城内约三分之二的面积，所余局促的西北、东北二角，地势低洼，用来设置“市”和“闾里”。据《管子》和《墨子》，可知春秋战国时各国都城就已有“闾里”。闾里是居住地段，四周有墙，各面开门，即隋唐所称的里坊，起管理和防范百姓的作用。据记载长安共有九市和一百六十个闾里，居民可达四五十万人。主要的市在长安西北角，大部分闾里在东北角，居住一般百姓。一部分闾里分在各宫之间，居住贵族和设置衙署，其余的市和闾里可能都在城外东面。

郭城每面三门，共十二门，其中四座已经发掘，每门均三门洞，每洞宽8米，木结构方形门顶，除去门道两侧支持门道过梁的排柱所占地位，净宽约6米。洞间隔墙一般厚4米，如东墙北头第一门宣平门和西墙中门直城门（图3-3）。但东垣南头第一门霸城门正对长乐宫东门，南墙西头第一门西安门正对未央宫南门，隔墙均厚14米，门两侧的城墙并向外凸出，推想此二门规模更大，城楼更为宏丽。城门通向城内的道路都是三条，中间一条最宽，称驰道、御道或中道，它和直通它的城门洞归皇帝专用[3]。

西汉末王莽当政时，长安再次进行了大规模的营建，主要是礼制建筑：在南郊西安门外大道西侧建官社官稷，东侧建王莽宗庙群，更东的安门外大道东侧建明堂辟雍。上述大都经过了考古发掘。

长安与战国各城的最大不同是取消了在郭城旁另建宫城的做法。它的多座宫城，除上林苑中的如建章宫以外，都已置于郭城内部，而不是附郭而建，但布局上仍考虑了将宫廷区相对集中并占据制高点，闾里和市则局促于低洼的城市一隅。宽敞的宫廷用地和湫隘的市民区相对比，反映了长安城的阶级性质。

长安初建时，萧何“览秦制，跨周法”（《西京赋》），主要接受秦的影响，而不受周代法度的约制。记述西周城市制度的《考工记》此时已亡佚很久，长安城的建设不可能得其借鉴。但长安每面三门，未央宫在



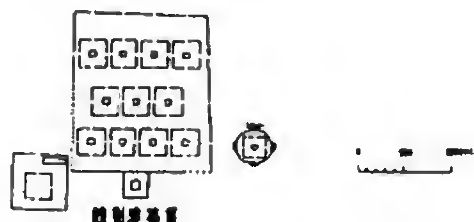


图3-2 汉长安平面

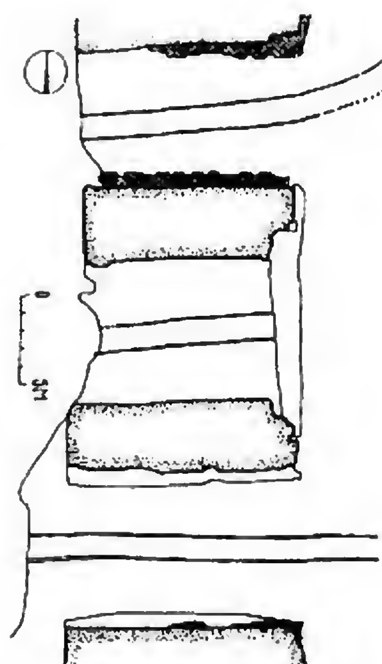


图3-3 汉长安宣平门发掘平面

前，市场居后，与《考工记》洛邑王城有某些相似，不过是偶合。所以，据此认为《考工记》成于西汉的意见（陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》）实难成立。但西汉末王莽改造长安，倒可能参考了《考工记》。《考工记》在武帝时被重新发现，当时并未受到重视，直到王莽托古改制，推行“先王之制”，设“周官博士”，才为人所知。其时长安城内已无空地，遂在未央宫前于城外分建宗庙和社稷，恰好形成“前朝后市，左祖右社”的局面[4]。

长安系因秦都旧地多次扩建而成，事先未曾全面规划，总体未能做到规整对称，布局颇为零乱，艺术效果也并不突出。总体而言，汉长安城属于从战国不规整都城向隋唐以后规整都城发展的早期。

长安九市部分在城内西北部，现已发现两处遗址，隔横门（长安北垣西起第一门）内大街东西相对。《三辅黄图》记长安之市“各方二百六十步”，“四里为一市”，大约一里见方，与闾里规模差不多。班固《西都赋》描写长安曰：“九市开场，货别隧分，人不得顾，车不得旋，阗城溢郭，旁流百廛（仓库），红尘四合，烟云相连”，可见其盛况。

四川曾发现多块市井画像砖，反映了东汉地方城市中的“市”。新繁的一块突出了市的布局：平面方形，围以“阛”（市垣），三面正中有“阓”，各三间。门内十字街道，称为“隧”，十字交点处有市楼，以管理市场。在十字划分的四个区域各有多列平行屋，为列肆即各行业店肆（图3-4）。广汉的一块主要描绘交易情状，左侧绘市门，署“东市门”，右侧一楼标出“市偻（楼）”二字（图3-5）。彭县的一块左边市门仅见一部分，右边也有市楼。三幅画像中的三座市楼楼上都悬有鼓[5]。

《说文》云：“市，买卖之所也”，即市场。《风俗通》云：“市，时也，言交易而退，恃以不匮也。市亦谓之市井，言人至市所有鬻卖者，当於井上洗濯令香洁，然后到市也（图3-6）。或曰古者二十亩为井，因井为市故云也。”市在汉以前早已有之。《周易·系辞》：“日中为市。”《礼记》记西周制度，其《王制》中云“刑人于市，与众弃之”。以后死刑即被称为“弃市”。齐临淄的贸易十分发达，市上挥汗成雨，扬袂成风。

除乡村“日中为市”随聚随散的草市外，正式的市须县以上治区才能置设，此制至唐仍行。《唐会要》



图 3－4　四川新繁出土东汉市井画像砖



图 3－5　四川广汉出土东汉市井画像砖



市井圖

三才圖會　宮室一卷　廿三

市井市時也言交易而退恃以不遊也市亦謂之市井言
人至市有所鬻賣者當於井上洗濯令香潔然後到市也
或曰古者二十畝為井因井為市故云也風俗通市買賣之
所也說文闠市垣也闤市門也注今市巷謂之闠市門謂之
闤巷謂之闠所見之市中空地謂之廛

图 3－6　“市井图”

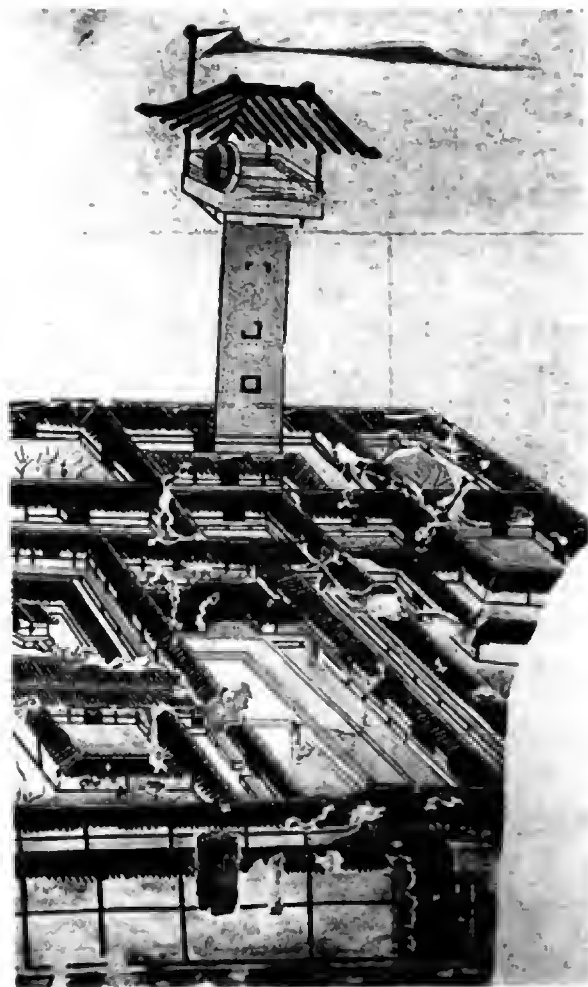


图 3－7　河北安平汉墓壁画旗亭图

卷八十六载：“诸非州县之所，不得置市。其市，当以午时击鼓二百下，而众大会；日入前七刻击钲三百下散。”画像砖上的市楼悬有大鼓，正与记载相合。市楼是管理市场的令署所在地，周以来立旗以当市，故市楼又称旗亭。《西京赋》描述长安“旗亭五重，俯察百隧”，注云：“旗亭，市楼也”。《三辅黄图》也记长安九市“市楼皆重屋，又曰旗亭，……有令署以察商贾货财买卖贸易之事。”北魏《洛阳伽蓝记》中也见记述：“（建阳里内土台）是中朝时旗亭也。上有二层楼，悬鼓击之以罢市。”河北安平东汉墓壁画有高耸于众屋之上的碉楼一座，顶有一亭，内悬鼓，亭上扬旗，可能也是旗亭（图 3－7）。

市门也有专职门吏掌管，称胥师或市师，手执“鞭度”执法。“鞭度者，无刃之殳（音书，一种竹制武器，长一丈二尺），系鞘于上则为鞭，因其长刻尺寸则为度。争斗者则执鞭以威之，争长短者则执度以齐之，物一而用二。”（《周礼·司市》郑锷注）

需要指出，与西方城市相比，中国古代城市一直是主要作为各级封建政权的统治据点而存在的，虽然也有市场，却很大程度上带有纯粹满足生活消费需求的性质，市场的主人备受歧视，没有独立政治地位，被称为“市井小人”。而西方中世纪城市却往往是封建势力最薄弱的地方，主要由商人控制，是产生新生产方式的温床。

三　洛阳

西汉时洛阳已作为陪都，东汉成为正式都城，遗址在今洛阳市东十余里，西周成王原在此聚居“殷顽民”，后来又成为东周敬王都城成周故地。洛阳北倚邙山，南临洛水。洛水曾经北移，冲毁了洛阳南墙。考古勘察表明洛阳是一南北纵长的规整矩形，东西约 2.6 公里、南北约 4 公里，比长安城小得多（图 3－8）。东汉以后，洛阳又曾是曹魏文帝、西晋和北魏的都城，历代改造甚多，故东汉的洛阳的原貌已颇难探寻。《永乐大典》载有一幅后汉京城图，不可尽信（图 3－9）。据文献记载，洛阳城内已颇规整：西汉时在城内南部修建了南宫，它的南面正门就是都城的正门。东汉明帝时建北宫，据载，北宫的一座宫门在都城的东北角，可知南北二宫各据城之一垣。据记载二宫相距七里（实际应不到此数），其间街道成方格形，布置方整的闾里，有复道连接二宫。南北二宫比长安的长乐、未央也小了很多，反映东汉国力已大不如西汉。在洛阳南城墙与洛水之间建筑了明堂辟雍、太学、紫坛（天坛）和灵台（天文台），城北郊建地祇坛。

南北二宫形成的轴线通贯全城，比长安更规整而富有表现力，但二宫分设南北又给全城交通造成重大阻隔，二宫的联系也颇不便。以后，曹魏邺城吸取了这个教训，只设北部宫殿，最终完成了规整都城的新格局。可以说，洛阳是向规整型都城过渡的最后一环。

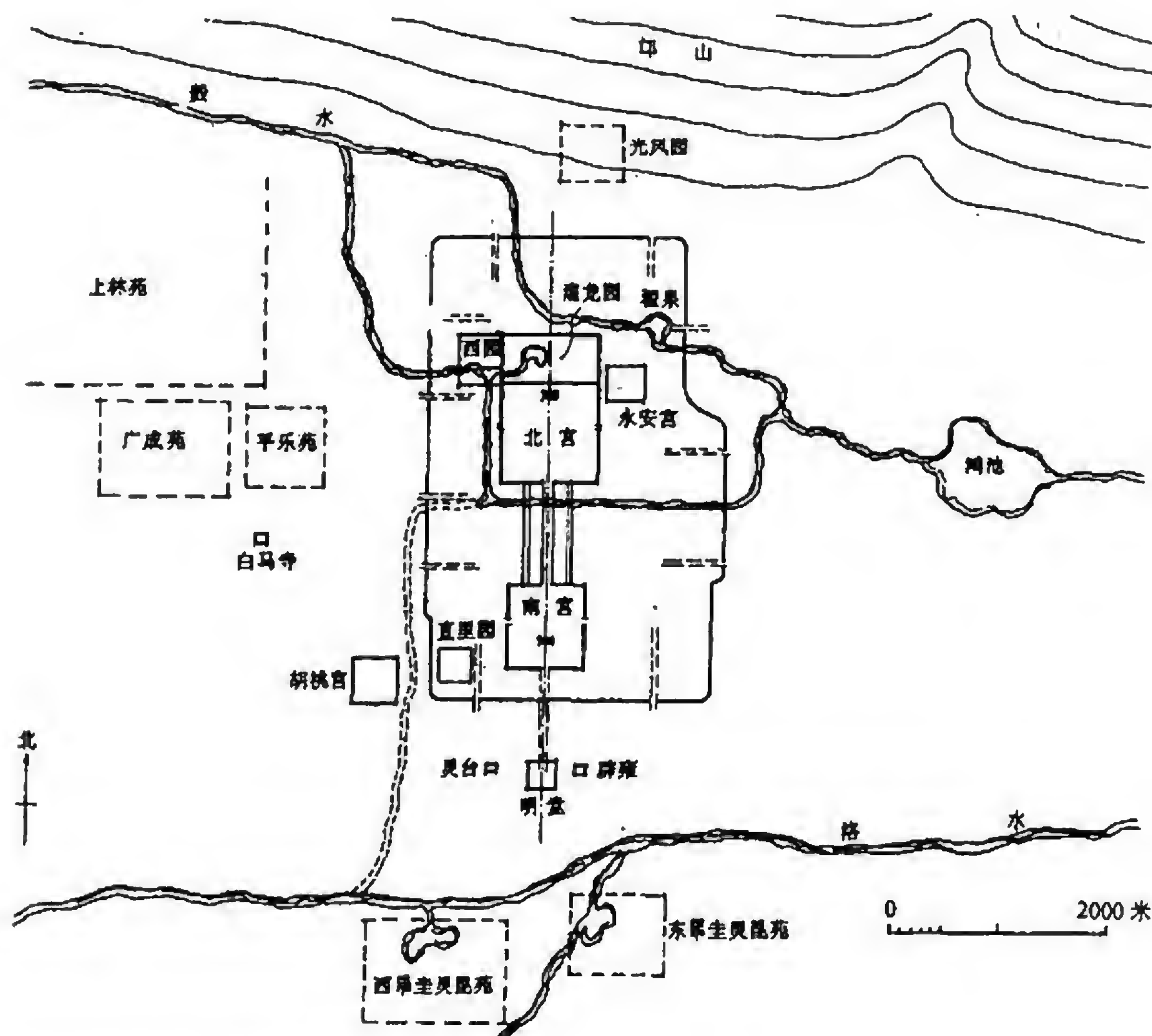


图 3－8　东汉洛阳平面复原

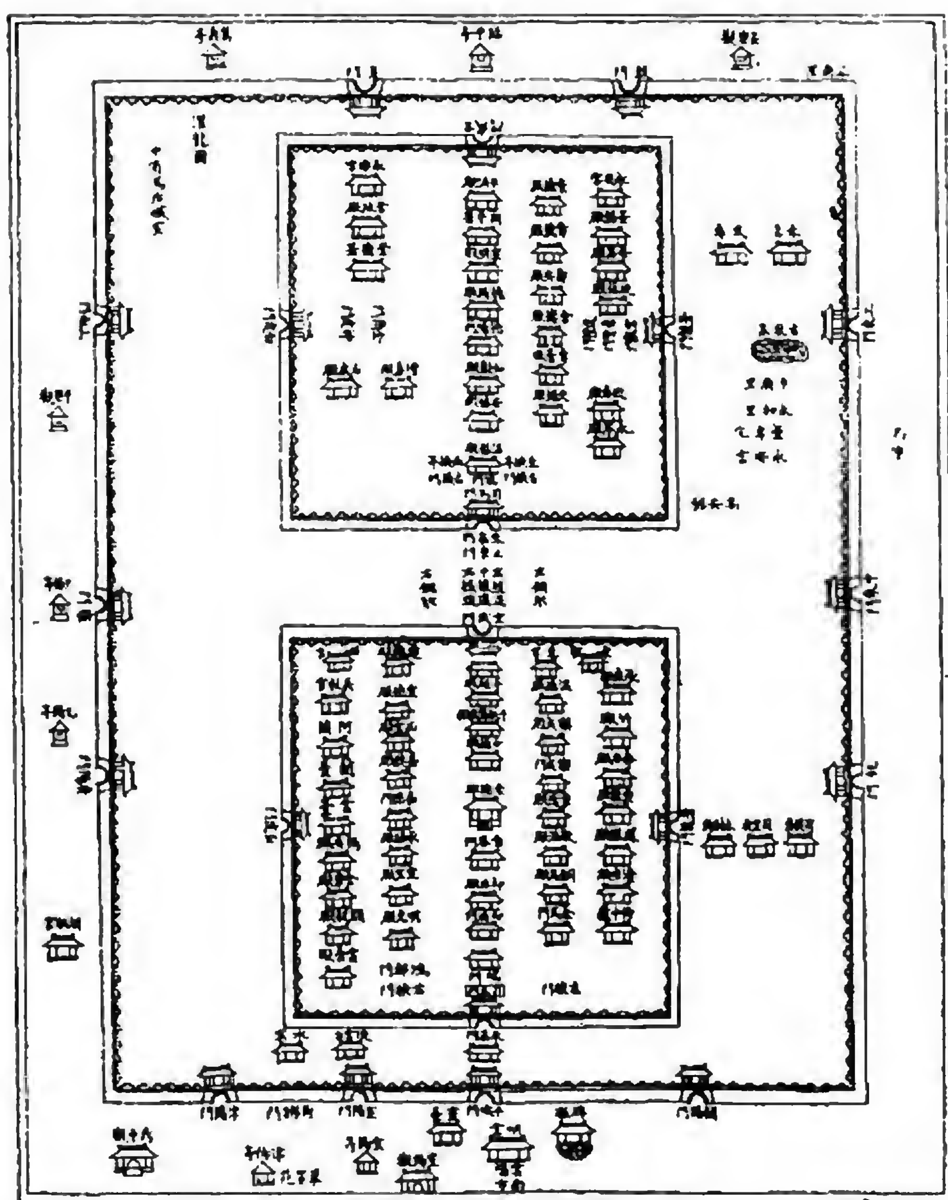


图3-9　“后汉京城图”

四　邺城

东汉建安二十一年（216），曹操被封为魏王，建造了王都邺城（今河北临漳、河南安阳交界处）。原来在邺城之北有浊漳水流过，几经改道，现之漳水正从邺城南部横过，城市遗迹大都被冲毁不存。经勘查，现存遗迹只有城西北角的一些台址[6]，但据晋·左思《魏都赋》和张载的注，结合遗址现状，尚可推知当时的某些布局。

城平面为完全规则端直的横长方形，东西约3000米、南北约2160米。东西墙中部各开一门，一条横街连通二门，是城市横轴，将全城划为南北二部。南墙开三门，门内是三条南北向大街，与横街丁字相接。从南墙正中的中阳门向北的大街，正对着北部正中朝会正宫的大门端门，是全城的纵轴。

正宫之东通过长春门与东宫相连，东宫以东直到大城东墙是贵族居住的里坊，称为“戚里”。正宫之西隔延秋门直至大城西墙是著名的铜雀园，园西北角就城墙扩筑为南北串连的金虎、铜雀、冰井三台。台以夯土筑成，现存最南的金虎台遗址东西犹有70余米、南北120余米、残高9.5米，三台间距约85米，原有阁道相通。三台上各建房屋一百余间，其“周轩（长廊有窗而周回）中天”，可见是成院落组合的。“三台列峙以峥嵘”，是铜雀园的重点建筑，园内又有“疏圃曲池”、“兰渚”、“石濑”之属，也有兵马库和马厩，三台内可存储大量物资，所以铜雀园既是宫苑，又兼兵马库藏之用，有军事城堡的性质。

各城城门都有城楼，由“罗青槐以荫涂”的大街相通，形成对景，是全城构图中心，也丰富了城市的天际轮廓。城南部除地近东宫的司马门大街两侧有一些官署外，其余都是居住一般居民的里坊（图3-10）。

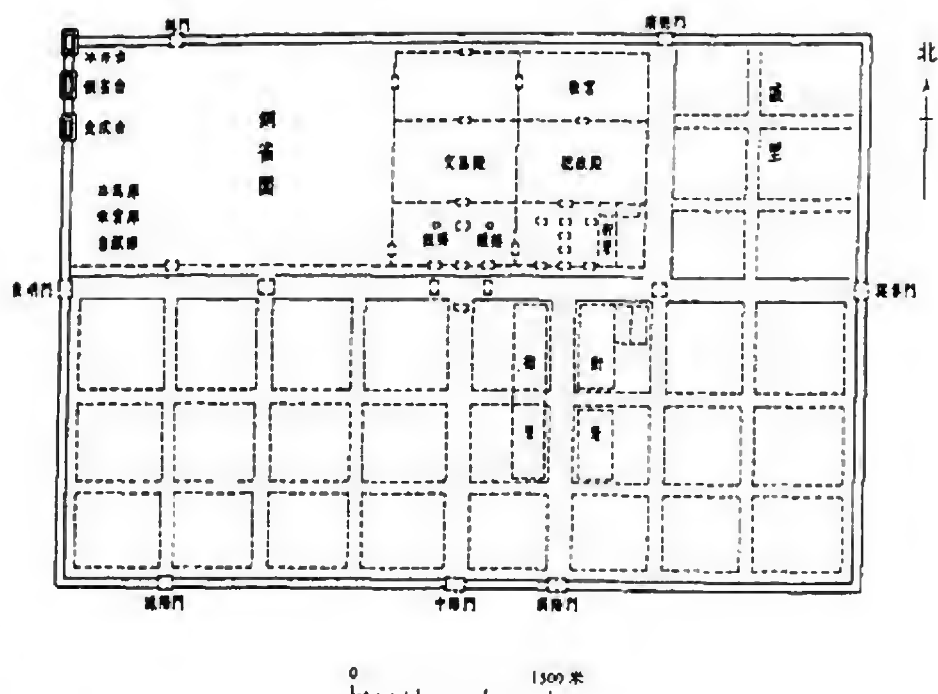


图3-10　曹魏邺城平面复原

邺城是事先经过周密规划的城市，虽然只是魏王的王城，不是全国性的都城，但继往开来，在中国建筑艺术史上占有划时代的重要地位。其规划有下述特点。

一、邺城北部全为宫廷区、贵族居住区和兼有城堡性质的苑囿所占据，独立性很强，与市民区严格分开，宜於宫殿的保卫，也利於宫殿区在艺术上的突出表现，不像长安那样官署民居混杂而处，散漫无状。

二、邺城纠正了东汉洛阳分置南北二宫的不便，而将宫殿集中在北部。

三、在建筑艺术上最值得注意的是邺城城市轴线的处理。纵轴线由中阳门至端门长达1000余米，若由端门再北，穿过正宫的几重宫院，直至宫北齐云楼，就有2000多米了。它与东西大街即城市横轴垂直相交，控制了全城，规制整肃，井然有序。中国地处北半球，建筑多以南向为正面，为了突出宫殿，在宫前顺轴线布置一条街道显然是很有效果的。周王城将宫城设在城市中央，城市轴线贯通宫城，其在宫城前的一段，正起到了这样的作用。但邺城是座较小的城市，南北只有2公里多，若仍照周王城办法，宫前的城市中轴线势必相当短促，不能充分发挥作用。规划者因势利导，第一次把宫殿集中布置在全城北部，在南部以1公里长的中轴引起人们心理上对于高潮的期望，是十分成功的。自周王城以后到邺城以前，各国各朝的大多数都城，尽管宫城本身多有中轴线，就全城来说却都没有，有的宫城紧邻都城城墙（如汉长安长乐、未央，洛阳南宫等），或者分居城市各端（东汉洛阳），轴线常被打破，都远不及邺城的效果。邺城的上述几个成功做法在南北朝得到继承和发展，至隋唐更有充分提高。

邺城在十六国和北朝时又先后做过后赵、前燕、东魏和北齐的都城。后赵时城墙外包砖，据记载其南墙西门凤阳门城楼高达六层（一说五层），并安大铜凤于其颠，向风若翔（《邺中记》）。那大概是历史上最高的城楼了。麦积山石窟西魏壁画中有三层城楼的形象。东魏在邺城南面增建一南北八里多、东西六里的新城，称邺南城，与邺城紧接，平面如T字形。

第二节　宫　殿

夏商周三代宫殿已开创了中国木结构建筑体系所特别强调的院落形式群体布局方式，这从几处遗址中可见一斑。文献记述了西周宫室布局：有皋门、库门、雉门、应门、路门五重大门，外朝、治朝、燕朝三座广场及其殿堂，雉门外立双阙，组合已相当复杂。人们在中轴线上沿纵深方向设置重重门阙、广场、殿堂，会

引起情绪上的多样变化。春秋战国兴起的高台建筑，以其高大的建筑体量增加了宫殿的威势。秦和汉宫殿仍继续采用高台，组合则更为多样。

一 秦代宫殿

自穆公始，秦国王者在营造宫室方面即有好大喜功的传统，被戎使慨叹为“使鬼为之，则劳神矣！使人为之，亦苦民矣”（《史记·秦本纪》）。秦始皇更有所好，掀起了中国建筑史上的第一次宫殿建筑高潮。

咸阳“一号宫殿”可能是文献所载冀阙的西阙，属高台建筑。它利用北塬为基加高夯筑成台，两层，平面有些特别，呈曲尺形，尺柄向东，另一端向北。据复原，台的下层周边为围廊，廊中南北各有数室；上层南部为平台，西部有数室，北部和东部为敞厅，东南角又有一室；中央是一座两层的楼，高耸于周屋之上，使全台外观如同三层，立面不对称。若据此按对称方式绘出东阙，东西总长可达130余米，非常壮观[7]。二阙之间有走廊相连，中为门道（图3－11～13）。

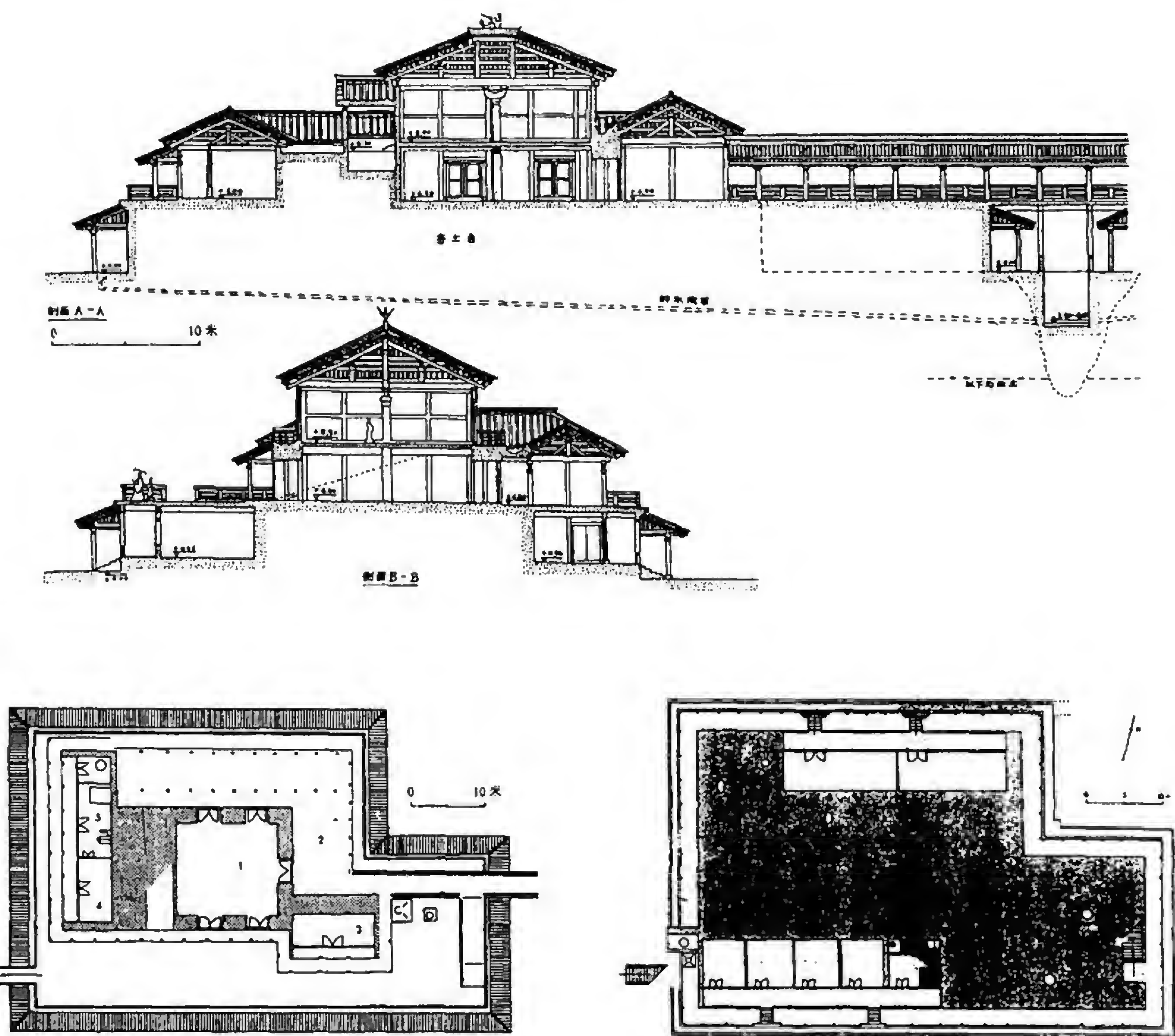


图3－11 秦咸阳“一号宫殿”复原

1 纵、横剖面 2 二层平面 3 底层平面

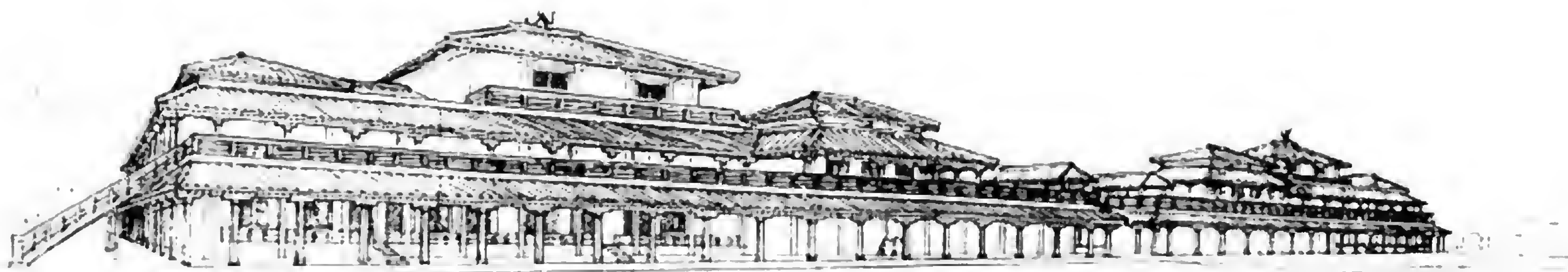


图 3-12 秦咸阳"一号宫殿"复原全景透视



图 3-13 秦咸阳一号宫殿遗址

"阙"是东周以来常见的一种建筑，其前身为"观"，实际就是"其上可居，登之则可远观"的台堡（晋·崔豹《古今注》），作用是驻甲守卫，"以待暴卒"（汉·扬雄《卫尉箴》），具有很明确的物质性目的。台上有屋的建筑古代也称"榭"，榭从射，是驻卒临望御敌射远的碉堡，应是观的另一称谓。观的位置最初在宫墙以内或附墙而筑，没有必要两两相对，后来移建到宫门外，才两观左右对峙，因其"中间阙然为道"，于是称之为阙（汉·刘熙《释名》）。阙与观的不同，不但体现在形制上，更体现在功用上，前者更突出其精神功能，标表宫门，以壮王居而别尊卑，具有威慑作用。所以《古今注》说"人臣将至此，则思其所阙，故谓之阙"，虽不免望文生义，却也道出了阙的这一性质。臣子来到这里，顿起悚惧之心，不由得想起自己的"缺点"，正说明阙的精神震慑作用[8]。由上章已知，西周洛邑王城雉门外立有双阙。当时只有天子才有资格在宫门外设两观，称为宫阙，诸侯只能在宫内建一观，以后便有僭越之事，战国更甚，冀阙即其一例。

不仅宫殿前置阙，在城门外、祠庙前和陵墓神道两旁都常置阙，称为宫阙、城阙、庙阙和墓阙。甚至衙署和大第宅前也可以置阙，四川不少东汉墓墓道两侧常有阙与执盾人的画像砖，依其位置，应为墓主人衙署或宅院前所置双阙的示意。

由此我们可以得到的一个启示是，主要具有精神性功能的建筑，往往有一个主要具有物质性功能的前身。阙由观蜕变出来的过程，生动地说明了这一点。

以冀阙为中心的咸阳宫"因北陵营殿"，"端门四达，以则紫宫，象帝居"（《三辅黄图》），可知四面都开宫门，是以人间宫殿来象征天上。秦朝宫殿当时又称"禁中"，是禁卫森严之地。明清宫城称为紫禁城，其渊源可以上溯到秦朝的"紫宫"与"禁中"。

《史记·秦始皇本纪》载："秦每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北坂上，南临渭，自雍门以东至泾、渭。殿屋复道周阁相属。所得诸侯美人钟鼓，以充入之。""写放"就是测绘。测绘六国宫殿，又重新建在咸

阳，确是空前的壮举。在这些宫殿中还藏着从各国掠夺来的珍宝美人。秦皇征服天下，踌躇满志，咸阳六国宫殿，正可向臣下和战败者显示其君临四海的威风，这一举措，还促进了中国各地建筑艺术和技术的交流。但六国宫殿的具体所在及其形制未详，可能是在咸阳宫附近的北塬上。唐人杜牧说，秦始皇掠夺六国珍宝，视鼎如锅，视玉如石，视金如土，视珠如砂，到处抛洒，完全不当作一回事。

信宫在渭水南岸，建于始皇二十七年（前 220），又称极庙，象征天极。从信宫筑道路通骊山，建甘泉前殿。

始皇三十五年（前 212），借口西周有丰、镐二京，在信宫西南面积广大的上林苑中建朝宫，著名的阿房宫即朝宫前殿。"……始皇以为咸阳人多，先王之宫廷小，……乃营作朝宫渭南上林苑中。先作前殿阿房，东西五百步，南北五十丈，上可坐万人，下可建五丈旗。周驰为阁道，自殿下直抵南山。表南山之颠以为阙。"（《史记·秦始皇本纪》）以南山山峰为阙是将自然景色引入宫内，可说是见于记载的最早的"借景"手法。阁道即架空的廊道，人主潜行其中，不为外人知。阿房殿基址仍存，为极大的满堂红夯土台基，东西长 1000 余米、南北 500～600 米，面积竟与北京明清紫禁城差不多。土台北高南低，最高处现在仍有 8 米，台上应有一大群建筑，其最大者即为前殿阿房宫。秦始皇又收天下兵器，熔铸为三丈大钟和十二座巨大金人，立在朝宫门前，"以弱天下之人"。

秦宫虽已不可再见，详情难以尽知，但其宏大的气概可以想见；其层台篷天，广殿匝地，复道横空，长桥飞渡，覆压关中数百余里，信非完全夸大之词，不愧为中国建筑史第一次建筑高潮的象征。后人曾画过"阿房宫图"，虽不足以证史，却也一窥其气魄之宏大。

二　汉代宫殿

西汉长安的主要宫殿，依建造时间先后，为长乐、未央、建章三宫。各宫自为宫城，其城墙厚度甚至超过大城。长乐初居高祖，以后居太后。未央才是正式的大朝之宫。建章则具有离宫的性质。

长乐宫

长乐宫是就秦兴乐宫修复而成，高祖七年始修，修成后皇帝才从栎阳迁来。初，诸侯群臣演习礼仪，朝罢置酒，"竟无敢喧哗失礼者"。想来，建筑的气势对于造成这种庄严的气氛起了很大的作用，以致那些剽悍鲁莽的武夫们也不敢造次了。这使出身小小亭长的刘邦大为感叹，说："吾乃今日知为皇帝之贵！"（《史记·叔孙通传》）

长乐宫平面呈横长方形，据勘察，宫城周长约 10000 米、城墙厚达 20 余米（厚于都城）[9]。据文献，长乐宫可能四向开门，东门与规制宏大的都城霸城门相对；西门与未央宫的东门相对，建有西阙。宫内前殿尺度最大，其后有其他数殿。前殿之西有长信宫一区，内有长信、长秋等四座大殿，是太后居住的地方。《三辅黄图》记述："后宫在西，秋之象也，秋主信，故宫殿皆以长信长秋为名"，反映了五行方位之说在汉的盛行。大宫中套小宫是中国建筑在大范围建筑群中常用的院落组合手法。长乐宫内还有鱼池、酒池等园林，池中有台。据说秦始皇所造的鸿台汉时仍存，"高四十丈，上起观宇，帝尝射飞鸿于台上"（《三辅黄图》）。

未央宫

未央宫建于长乐宫修复后不久，平面方形，每面 2000 米许、周长 8800 米、面积近 5 平方公里[10]。未央宫四面辟门。南面偏东的端门为正门，近对都城的西安门。端门北稍偏西为未央前殿，依龙首山凿而为基，故"宫基不假累筑，直出长安城上"。前殿是前朝最重要大殿，仍存夯土基址，约在全宫范围偏东，也是满堂红大台基，南北长约 340 米、东西宽约 150 米，由南往北次第增高，形成三个大台面，至北端高达 10 余米。《西都赋》说它"重轩三阶"，与此相符。《三辅黄图》记前殿本身东西五十丈（约合近 120 米）、深十五丈（约合 35 米），面积比明清紫禁城的正殿太和殿大出一倍以上，可能有所夸大。前殿初成之时，高

祖正在各处征战，见其壮丽，责问主持其事的萧何说，天下还在打仗，胜负未定，“是何治宫室过度也?”萧对答说：“天下方未定，故可因以就宫室。且夫天子以四海为家，非令壮丽无以重威，且无令后世有以加也”，明确提出以建筑艺术为皇权政治服务，意在建成一座空前绝后的大朝堂。刘邦在大殿里举行礼仪，意足志满，对他的父亲说：当初你老说我不会置业，现在怎么样呢!

前殿之前有广阔的庭院，左右和后方有一些次要殿堂如宣室、温室、清凉（均在北）、宣明、广明（均在东）、昆德、玉堂（均在西）等为烘托，四周宫墙围绕，四方设门，自成一区。其中宣室殿是前殿的“正室”，可能是朝事前后皇帝休息的地方；温室殿以椒涂壁，香桂为柱，悬挂壁毯，铺设地毯，是冬处之室；清凉殿以文石为床，玉盘贮冰，“中夏含霜”，为夏处之室。在以上组群的左右，隔永巷（即长巷）又有东西掖庭宫[11]。

据《西京杂记》，未央宫有“台殿四十三，其中三十二在外，其十一在后宫。池十三、山六，池一、山二亦在后宫”。看来宫殿区分前朝后寝二部，但根据未央前殿所在的位置，参照长乐宫“后宫在西”的布局，前殿以北的未央后宫也可能扩延至西部。大约在前殿以北布置后宫十四殿，以皇后所居之椒房殿为主，周以昭阳、飞翔、增成……，尚有织室、暴室、凌室等以备日常供应，有天禄、石渠二阁度藏典籍。石渠阁下以石为渠导水，应是防火的措施，旁有承明殿，为“著述之庭”。前殿和西掖庭宫之西则是以沧池为主的园林。未央宫以前殿为中心，以包括宫中园林的后宫为烘托，总体构成“前朝后寝”，再加上左右众小宫，如众星拱月，衬托出主要宫院的气势，把前殿推上高潮的顶峰。

宫东门遥对长乐宫西门，门外建东阙。北门遥对繁华的市，且隔渭与陵庙相望，地位重要，建有北阙。至于南面、西面因离都城城墙太近，可能没有建造宫阙[12]。

有关未央宫的文献，记载多有不一，其中殿台门池名称超过七十之数，已难以一一推求其位置和形制，但总体可以给人们一个印象，即未央宫中部以东，以前朝后寝作对称均衡布局，西部园林可能较为自由。清代有人画过长乐、未央宫图，想象成分太多，不可相信（图 3－14）。

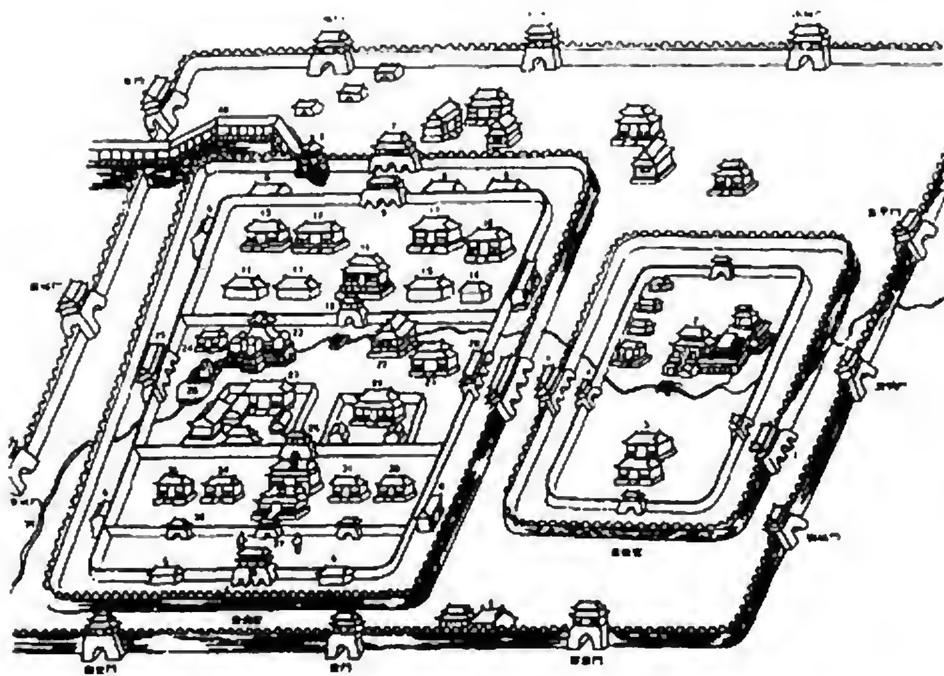


图 3－14　未央宫与长乐宫图

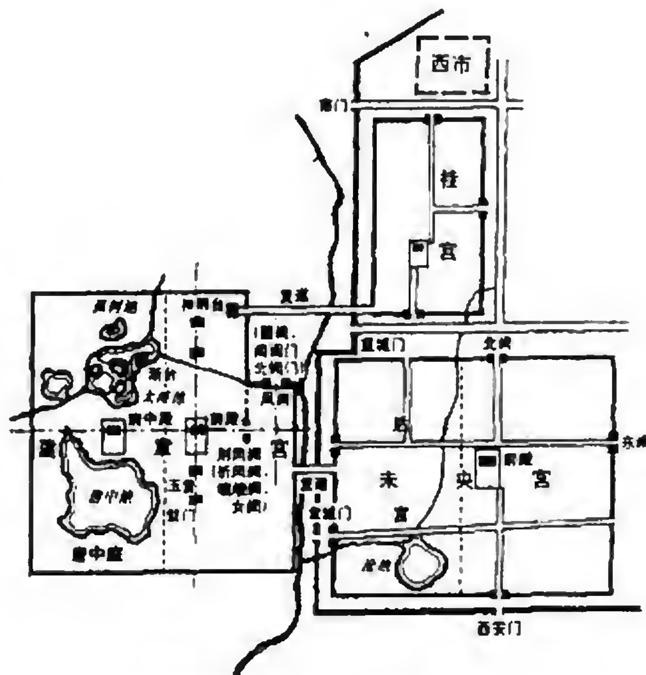


图 3－15　建章宫平面复原示意及与未央宫的关系

建章宫

建章宫为西汉中期武帝创于太初元年（前 104），是汉上林苑中最大的一所离宫，隔都城西墙与未央宫遥望，面积比未央还大。未央、建章之间有跨城复道相通，往来便利，可不受城门击柝之禁（图 3－15）。

据研究，建章宫分东西二区，东区为宫殿，西区为园林[13]。宫殿区正门在南，称阊阖门，意即天门，是以建章来比拟天宫。门楼三重，堂陛以玉成之，椽首饰璧玉，故又称玉堂殿或璧门。楼顶铸铜凤，下有转枢，可迎风而动。门北立别凤阙，传说高五十丈。再北为建章前殿，《西都赋》称此为正殿，"正殿崔嵬，层构厥高，临乎未央"，而未央之宫殿已"直出长安城上"，可见此殿之高。现存遗址仍有高 8 米的巨大夯土堆。

西区南部有唐中池，北为太液池[14]。太液池是范围很大的人工湖。

据关于建章宫的众多文献记载，知宫内复有宫阙殿台数十余名，但对其地望尺度形制往往语焉不详，或互有龃龉，不可详考，今略拾其常见者如下。圆阙"高二十五丈，上有铜凤皇……《西京赋》曰'圆阙耸以篴天，若双碣之相望'"，知为双阙（《三辅黄图》）。但《三辅故事》说圆阙又称凤阙。此外还有一处凤凰阙，竟高七十丈五尺（合今超过 200 米，夸张过甚），它也叫凤阙，甚至又叫别凤阙，与前举二阙重名。"古歌云：'长安城西有双阙，上有双铜雀，一鸣五谷成，再鸣五谷熟'。案铜雀即铜凤凰也"，即指此阙（《三辅黄图》）。还有神明台、井干楼，二台连属，皆"高五十丈"。神明台上有九室，又有高二十丈的铜仙人捧铜盘玉杯以承云表之露，据说以露和玉屑服之，可求仙道。长安的承露盘除这一处外，尚有另外二处。井干楼以横木架成井字层叠垒成，因其高，故《三都赋》说"攀井干而未半，目眩转而意迷"，但所说高五十丈合今 140 余米，不免也夸张失实。古籍所记尺度往往类此，不可尽信。又有凉风台，同井干楼一样，也是"积木为楼"。

清人也画过一幅建章宫图，略示其意而已（图 3－16）。

关于未央、建章二宫的园林部分及秦汉诸多离宫，均在本章园林节中介绍。

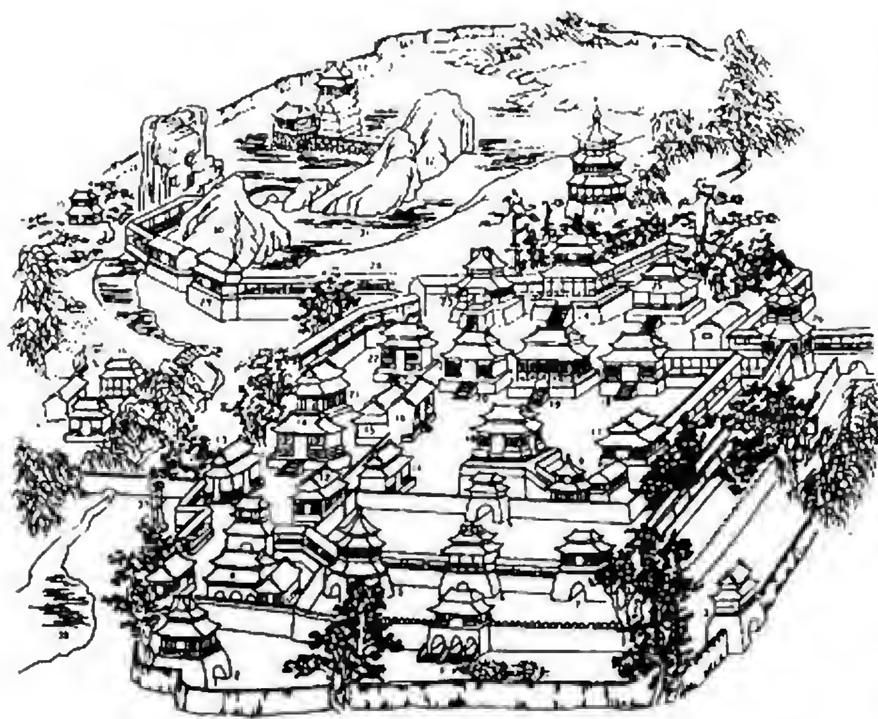


图 3－16　建章宫图

洛阳宫殿

洛阳在西汉初仍有秦代所留离宫，因在城内南部，称南宫。刘邦在长安宫殿未建成前，曾在南宫居住。东汉刘秀建武二年（26）起南宫前殿。记载中包括前殿在内南宫有三十几处殿阁台观的名称。南宫四向开门，门外按东、西、南、北方位分立青龙、白虎、朱雀、玄武四对宫阙。正门朱雀阙最高，据说从东边四十里外的偃师都能遥见。

明帝永平三年（60）建造北宫。北宫也四向开门，门各有阙，宫内现知有二十几处殿名，其中最大为明帝所建德阳殿。《汉官典职》描述此殿说："周旋容万人，陛高二丈，皆文石作坛，激沼水于其下，画屋朱梁，玉阶金柱。"北宫与南宫遥相对望。《古诗十九首·青青陵上柏》咏洛阳云："长衢罗夹巷，王侯多第宅。两宫遥相望，双阙高百尺。"

东汉洛阳的宫殿和洛阳城一样，比西汉长安远为简小，反映了东汉国力之不振。洛阳在汉末战乱中被毁。曹植《送应氏诗》云："洛阳何寂寞，宫室尽烧毁。垣墙皆顿擗，荆棘上参天……中野何萧条，千里无人烟。"

洛阳内外苑囿见于记载者有十余名，可能有的是同地异名，规模也远比西汉长安苑囿小。

邺城宫殿

正宫在城市中轴线北端，端门内以文昌殿为中心，是朝会大殿，殿前左右有钟楼和鼓楼，殿后串连数重宫院。正宫之东通过长春门与东宫相连。东宫前部是众官衙署，"禁台省中，连闼对廊，直事所由，典刑所藏"（晋·左思《三都赋》），其南墙正中置司马门，正对南向大街；中部是日常处理政务的中朝，有听政殿，"木无雕镂，土无绨锦"，风格颇为朴素；后部是妃嫔所处的后宫。东宫的布置，总体上仍是前朝后寝。邺城宫殿出现了两条平行的轴线，气势不能贯通，所以邺城虽然在城市规划上有很成功的创造，但宫苑区横向安置，受到较大限制，就宫殿本身布局来说，并不是很成功的。这一缺憾到魏晋洛阳宫殿建设中方得以克服。

第三节　园　林

秦与西汉园林仍以皇家宫苑占主导地位，主要成于秦始皇和汉武帝，东汉洛阳也有营建。皇家宫苑有两种方式，一种以宫为主，宫内建苑，如秦咸阳宫、咸阳六国宫殿和渭水南岸的信宫，西汉未央宫、长乐宫等；一种以苑为主，苑内建宫或苑内套苑，如秦上林苑及朝宫（阿房宫），汉上林苑及建章宫，以及秦汉上林苑内外多处离宫等。除皇家园林外，秦汉首次出现了私家园林。

秦汉园林规模宏大，内容丰富，并深刻体现了当时的社会思想及时代艺术风貌，许多基本的园林构图手法已大体完备。恰如秦汉制度在中国封建社会历史上的承前启后，秦汉园林也奠定了中国古典园林艺术的基础。

一　园林的发展

秦代皇苑

秦始皇好大喜功，在位之日，土木之事不息。秦代园林中最为知名的上林苑，北起渭水，南至终南山，东到宜春苑，西达沣河，建朝宫于苑中，其前殿即阿房宫，据说"规恢三百余里，离宫别馆，弥山跨谷，辇道相属"，规模十分惊人（《三辅黄图》）。除苑中恢宏的建筑外，对自然景观也十分重视，不仅"表南山之颠以为阙"、"络樊川以为池"，还修建了许多人工湖泊，如牛首池、镐池等，山明水秀，景色宜人，基本脱离了先秦在园林初创期的那种"蓄草木、养禽兽"的单一模式。

上林以外，又大建离宫别馆，"咸阳之旁二百里内，宫观二百七十，复道甬道相连，帷帐钟鼓美人充之"，"关中计宫三百，关外四百余"，"北至九嵕甘泉，南至长杨、五柞，东至河，西至汧渭之交，东西八百里，离宫别馆，相望属也。木衣绨绣，土被朱紫，宫人不徙。穷年忘归，犹不能遍也"（《史记·秦始皇本纪》）。其中以梁山宫、兰池宫、长杨宫较为知名。

梁山宫是一处山地园林，在乾县梁山附近。《长安志》引《三秦记》云：“梁山宫城皆文石，名织锦城”，可见此宫之华丽。传说秦始皇听信方士卢生的话，说是不让人知道自己的行踪，才可望见到“真人”，从此行动诡秘。一次登上梁山宫，见丞相车骑太多，不悦。因有人秘告丞相，始皇就把在场从人全都处死。梁山之外，林光宫和骊山汤也都是山地园。

兰池宫在咸阳东，是以水景为主。《三秦记》云：“秦始皇作长池，引渭水，东西二百里，筑土为蓬莱山，刻石为鲸鱼，长二百丈，亦曰兰池陂”，实际是一项以人工湖“长池”蓄水拦洪的水利工程。值得注意的是池中筑土为山，丰富了水体空间，成为后世“一池三山”理水模式的滥觞。

长杨宫主要供畋猎，“本秦旧宫，……宫中有垂杨数亩，……门曰射熊馆，秦汉游猎之所”（《三辅黄图》）。史籍中还有兔园、鸿台、鱼池台以及兽圈、虎圈、狼圈等主要与畋猎或畜养有关的皇家苑囿，可见秦园林内容已相当丰富。

汉代皇苑

西汉初在修复长乐宫后不久即建造了未央宫，作为朝宫及帝后居所，宫中园林在西掖庭宫之西，有沧池，是园中主要景观。池中筑渐台（即水中之台），池西有大殿名白虎殿。白虎是“西方之兽”（《礼记·曲礼上》），殿建在西部，显出五行方位之说的影响。史载未央宫也有兽圈、彘圈并有备以观兽之楼观。皇帝行躬耕之礼的“弄田”也设于未央，可能也在园中。

汉武时（前140～前87）国力大盛，建元三年（前138）在秦上林苑基础上扩建成巨大皇苑，仍名上林。《汉书》记其“周袤三百里”。班固说，上林苑有“离宫别馆三十六所”。宋·宋敏求《长安志》引《关中记》云：“上林苑门十二，中有苑三十六，宫十二，观二十五”，并开列名录。据各种文献，其离宫别苑之名竟达一百多个，皆“殊形诡制，每各异观”（《西都赋》；图3-17）。

建章宫是汉上林苑内最大的一座离宫，平面布局与未央相似，东部朝会区以前殿为中心，建筑组群主要沿南北轴线展开；西部园林区南北序列唐中、太液二池。太液池中有名为蓬莱、方丈、瀛洲的岛，池边以石

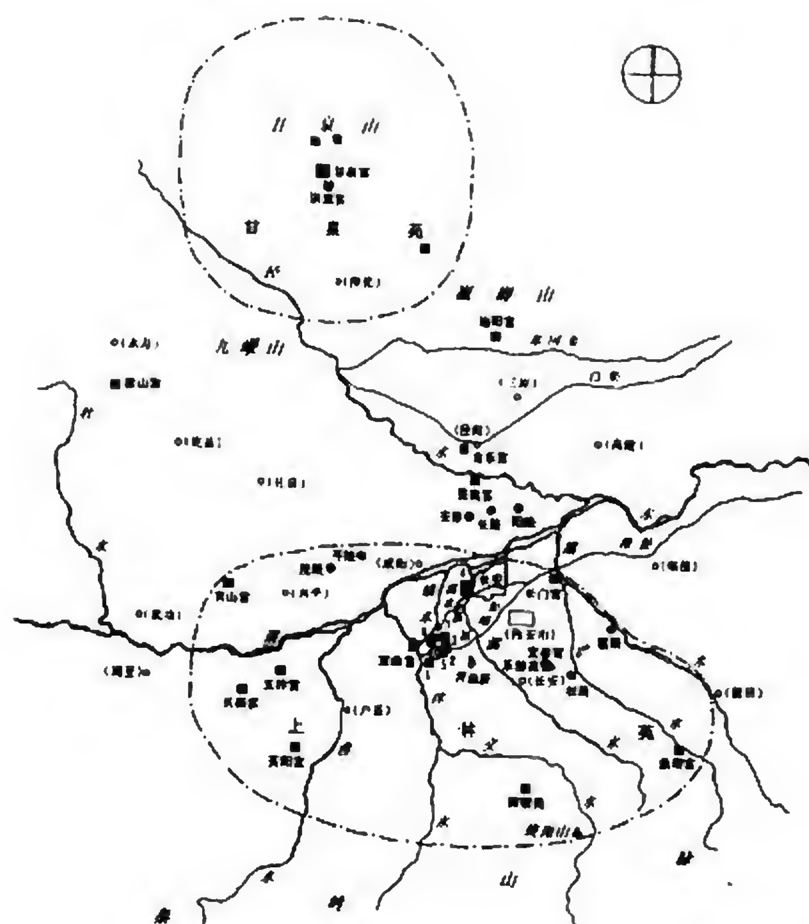


图3-17　西汉上林苑示意

刻成鱼龙奇禽异兽，象征海中神山龟鱼。

关于海中神山的故事流传甚早，传说神山上长着长生不老之草，战国的齐威王、齐宣王和燕昭王都企图找到这些神山[15]。秦始皇也曾多次派方士探访，自己还亲自多次到燕地齐地海边追寻，以图长生，不可得，乃在咸阳东引渭水为兰池陂，中筑土山为蓬瀛，刻石为鲸，聊为象征。汉武迷信方士，除建造多处如神明台仙人承露盘等建筑外，也仿秦皇故事，在建章太液池中模拟蓬莱仙境。昆仑、蓬莱是中国古代两大神话。前者以高山为背景，来源于上古西方高原先民的宇宙观念，在《山海经》中多有表现。战国以后，中原与西部交流增加，西方的昆仑神话与东方地理环境结合，乃袭承昆仑神话山的内容，而将海作为仙境的主要构成，形成蓬莱神话海中三神山之说。蓬莱神话较之昆仑神话更多享乐成分，与现实生活更加贴近，是无边无际的海对于生活在海边的齐、燕人宇宙观的涵化。在池中筑三岛以象征，从园林艺术方面而言，无疑丰富了景观和园林内容，创造出新的山水组合模式。这一园林题材，以后几乎成为各朝皇家园林的通例，如今北京清代颐和园也有一池三岛，圆明园更有以三神山为名的景区景点。

太液池寓意“日出旸谷，浴于咸池，至虞渊即暮，此池之象也”（《三辅黄图》引《三辅故事》），是秦汉象天法地规划思想在园林的体现。池中也有“渐台”，水族成群，池岸植物茂盛。唐中池畔有虎圈和奇宝宫，中畜狮象珍宝之属。

此外，在建章范围内还有许多宫院，如骀荡、馺娑、天梁、枍诣等。骀荡形容宫中春时景物骀荡。馺娑喻马行快疾，形容宫之大需马行才能得遍。天梁意为梁至于天，形容此宫之高。枍诣，木名，形容此宫美木茂盛。综上可知建章宫是一极富浪漫神话色彩的所在，合宫、殿、阙、楼、台等建筑以及山、水、植物、动物于一园，成为一个综合性的大环境，性质以游观为主，其总体布局除前殿一区有规整轴线外，其余众多部分因势利导，比较自由地进行划分。

除建章宫外，上林苑还有众多离宫，星罗棋布。苑内可举行大规模狩猎活动。昆明池在建章宫西，是苑内诸多湖泊之最大者，人工开挖，原为征伐昆明习练水军而凿。池中有豫章观，也有石鲸鱼，“立牵牛、织女于池之东西，以象天河”（《三辅黄图》）。池岸“列观环之”。昆明池北还有秦代留下的镐池。汉上林苑的总体规模比秦之上林有过之而无不及。秦皇、汉武的经营，是中国建筑艺术史第一次发展高潮的主要内容。

汉武还营建了一些别宫，著名的如长安西北云阳甘泉苑。甘泉苑地处渭北，在秦林光宫的基础上重建于武帝建元间。其苑“凡周回五百四十里，苑中起宫殿台阁百余所”（《三辅黄图》），苑中苑内容之丰富也不亚于上林。其中主要离宫名甘泉宫，“周回十九里，宫殿楼观略与建章相比”（《括地志》），是避暑离宫，又“尝于此整军经武，祀神考政，行庆赏朝会之礼，非止为清暑也。”（唐·仲友《汉甘泉宫记》）。因在长安“乾”方并因山为苑，可上致天神，为祭天通神之所在，故宫内有通天台，“望云雨悉在其下”。台上也有仙人承露盘（《汉武故事》）。

东汉迁都洛阳，国力与朝野的精神状态，已大不如秦和西汉，皇家园林也大为不及，洛阳城内仅有濯龙园、西园和永安宫，城外见于记载者十余处。

濯龙园近北宫，园中有濯龙池、濯龙殿，“濯龙芳林，九谷八溪，芙蓉覆水，秋兰被涯。渚戏跃鱼，渊游龟蠵”（张衡《西京赋》）。西园在濯龙北，东连北宫，中有少华之山。东汉即将覆亡之际，献帝还在西园建裸游馆千间，在馆前“乘船游漾，命宫人乘之，选玉色体轻者，使执篙楫摇漾渠中。其中清澄，盛暑时使舟覆没，视宫人之玉色者。又奏招商之歌，以来凉气。……帝盛夏避暑于裸游馆，长夜饮宴。……宫人年二十七以上，三十六以下者，解其上衣，惟著内服，或共裸浴。……又作鸡鸣堂，蓄多鸡，每醉逮至天晓，内侍竞作鸡鸣以乱真声”（《拾遗记》）。如此醉生梦死，终至王朝倾覆。永安宫在城东部，“永安离宫，修竹冬青。阴池幽流，玄泉洌清。鹎鶋秋栖，鹘鸼春鸣，鴡鸠丽黄，关关嘤嘤”（《西京赋》），气象幽曲。

洛阳城外园林以平乐苑最著，又名平乐观，主要活动内容是观赏百戏。“为大场，于上以作乐，使远观之，谓之平乐。”（张衡《东京赋》）平乐观空间广博，山水瑰丽，苑中有高大建筑，“大厦累而鳞次，承召尧之翠楼，过洞房之转闼，历金环之华铺”。东汉的皇家园林规模不如西汉，但景观处理更加细致。

汉代私园

西汉以来，中国开始出现私家园林，这是园林史上的大事，以后经魏晋的深化，从贵戚富户之园渐向士人园转化，再历唐宋之发展而蔚为大观，成为与皇家园林并列的中国两大园林系统之一。两汉私家园林，造园手法多效法皇园，水平在皇园以下。到了唐宋，规模当然仍远不及皇园，而造园水平已在皇园以上。迨至明清，以私园的精微细腻，窈窕曲折，已远超皇园，皇园转而要向私园取法了。

《汉书·董仲舒传》已有“三年不窥园”之句，《后汉书·桓荣传》也载有“十五年不窥家园”，以彰董、桓之勤奋，可见这里所说的“园”不再只是树果植菜的园圃，具备了相当的游赏功能。贵族权臣自当是纯娱乐性私园的始作俑者，其营造规模也相当巨大，史载西汉“(梁）孝王筑东苑，方三百里，广睢阳城七十里。大治宫室，为复道，自宫连属于平台三十余里”（《汉书·梁孝王传》)。“梁孝王好营宫室苑囿之乐。作耀华宫，筑兔园。园中有百灵山，有肤寸石、落猿岩、栖龙岫；又有雁池，池间有鹤洲、凫渚。其诸宫观相连，延亘数十里，奇果异树，珍禽怪兽毕有。”（《三辅黄图》）东汉桓帝时，大将军梁冀权倾朝野，《后汉书·梁统传》载梁冀“广开园囿，采土筑山，十里九坂，以象二崤，深林绝涧，有若自然，奇禽驯兽，飞走其间。……又多拓林苑，禁同王家，西至弘农，东界荥阳，南及鲁阳，北达河、淇，包含山薮，远带丘荒，周旋封域，殆将千里。又起菟苑于河南城西，经亘数十里，发属县卒徒，缮修楼观，数年乃成”，规模与奢华竟不亚于皇园。

富豪也开始拥有大规模的私园，典型者如“茂陵富人袁广汉，藏镪百万，家僮八九百人。于北邙山下筑园，东西四里，南北五里，激流水注其中。构石为山，高十余丈，连延数里。养白鹦鹉、紫鸳鸯、牦牛、青兕，奇兽异禽委积其间。积沙为洲屿，激水为波涛，致江鸥海鹤，孕雏产鷇，延漫林池；奇树异草，靡不培植。屋皆徘徊连属，重阁修廊，行之移晷不能遍也”（《西京杂记》)。这些私园均以声色犬马的享乐生活为园林主题，绚烂充盈的景观风貌与堆砌铺陈的设计手法都与皇家园林相似，与后世的文人私园的性质及构图手法，都有相当的距离。

二　园林设计手法

秦汉掀起的中国园林史第一次高潮，不仅表现为数量多和规模大，也表现为造园手法的丰富和风格上的创新，其最重要者当属空间的组织。

秦汉宫苑规模异常宏大，最大的西汉上林苑占地超过3500平方公里，控制如此巨大的空间是一个颇费功力的课题。秦代的办法是“令咸阳之旁二百里内，宫观二百七十，复道甬道相连”，的确显示出一种前所未有的宏伟气魄；但复道、廊道等线型建筑的长度过大，不免造成单调的感觉，削弱建筑群体的表现力，因而到汉代已很少使用，代之而起的是苑中苑的“大分散，小聚合”式布局，园林的空间组织有了新的进步。

长安畿辅的大量秦代苑囿遗存，成为汉代离宫别馆的基础。西汉宫廷生活既关注神仙世界，更追求现世享乐，凿空西域、征拓南越之后引进的大量外来文化和方物，要求苑囿具备更为多样的功能内容，导致离宫数量的急剧增长，促成苑囿整体规模的膨胀。上林苑和甘泉苑的总体规划，明显呈现出“大分散，小聚合”的布局特点，即按功能和景观分成区域，每区各具特色，然后加以合理的组织。例如，昆明池一区主要以漫步、舟游等舒缓方式进行水景游赏，离宫间距较小，一般在1～3公里之间，在昆明池周围以建筑、雕塑等结合天然和人工山水，创造出“列观环之”的环境景观。但界定园林布局尺度的主要依据，是当时盛行的车骑方式。为说明此点，不妨看看汉武帝在建元三年的一次出游：

> 微行始出，北至池阳，西至黄山，南猎长杨，东游宜春。……微行以夜漏下十刻乃出，……旦明，入山下驰射鹿豕狐兔，手格熊罴。……时夜出夕还，后斋五日粮，会朝长信宫，……后乃私置更衣，从宣曲以南十二所，中休更衣，投宿诸宫，长杨、五柞、信阳、宣曲尤幸。（《汉书·东方朔传》)

可以看出，众多的离宫别苑即是按车骑"休息结点"的格局布置的，在各结点布置若干离宫，结点之间则为山川原野。在"大分散"的情况下，结点间距约为30～50公里，应是车马驰骋或射猎的合宜领域；"小聚合"的结点间距，一般为5～10公里，当为车骑缓行的愉快距离，这就是依据大尺度园林的层次与分隔而形成的一种成熟的苑中苑设计方法（图3－18）。此模式在先秦园林"囿游"等的设计中已有所体现，在西汉上林苑中更是随处可见。东汉班固《西都赋》说上林苑"宫馆所历，百有余区。行所朝夕，储不改供"。曾经亲历其境的司马相如，作《上林赋》呈献武帝，曰："若此者数百千处，娱游往来，宫宿馆舍，庖厨不徙，后宫不移，百官备具。"晋·郭璞注曰："皆离宫别馆，出入所幸……，所在俱有也。"唐·颜师古疏："言所在之处供具皆足也。"就连贵族富商经营的私园，也大多如此。《三辅黄图》记："河间献王德筑日华宫，……置客馆二十余区，以待学士。"著名的梁孝王兔园，也是"宫观相连"，并有曜华宫、忘忧馆、修竹苑等园中园。

苑中苑或园中园的普及，从汉代经学大师郑玄对《周礼》"囿游"的注释也可见一斑。他说："囿，御苑也；游，离宫也。""囿游，囿之离宫，小苑观处也。"可能这是现知最早的有关园中园的定义性阐释了。清人孙诒让解释说："于大苑中，别筑藩界为小苑，又于小苑中为宫室，是为离宫。以其为囿中游观之处，故曰囿游也。"

在这种尺度宏大的园林中，填充了最大限度的活动内容，已远超前代的通神、田猎、生产和单纯的游赏，而具备如朝会、通神、娱游、观景、止宿、生产、军事等更丰富的功能。例如，建章、甘泉二宫以朝会为主而兼通神，渭北池阳宫与华阴集灵宫主要功能在祭祀；又如宣曲宫的音乐演奏，平乐馆的百戏娱乐，长杨、五柞等处的游猎，诸池沼的水嬉以及各处的动物观赏、游戏，等等。观景除自然山水观赏外，又加进了植物景观，建章枍诣宫即其代表。此外，以昆明池习水战为代表的军事功能，建章宫奇华殿的储藏与陈列，思贤、博望两苑培养太子社交能力等，均是（图3－19）。

园林尺度之大还同秦汉艺术专务宏大的时代风尚有关。初建大一统帝国的秦汉两代，一种宏伟、雄浑的时代精神和美学理想贯穿在文化艺术的各个方面。秦灭六国，不仅政治上建立了空前统一的中央集权，也促成国家财富的集中，"凭藉富强，益为奢靡"。西汉初年亟需恢复生产力，虽仍以"非令壮丽无以重威"的指导思想兴建宫室，但对于"奢言淫乐而先侈靡"的苑囿建设尚持谨慎态度。至武帝，帝国空前繁荣，加之惠

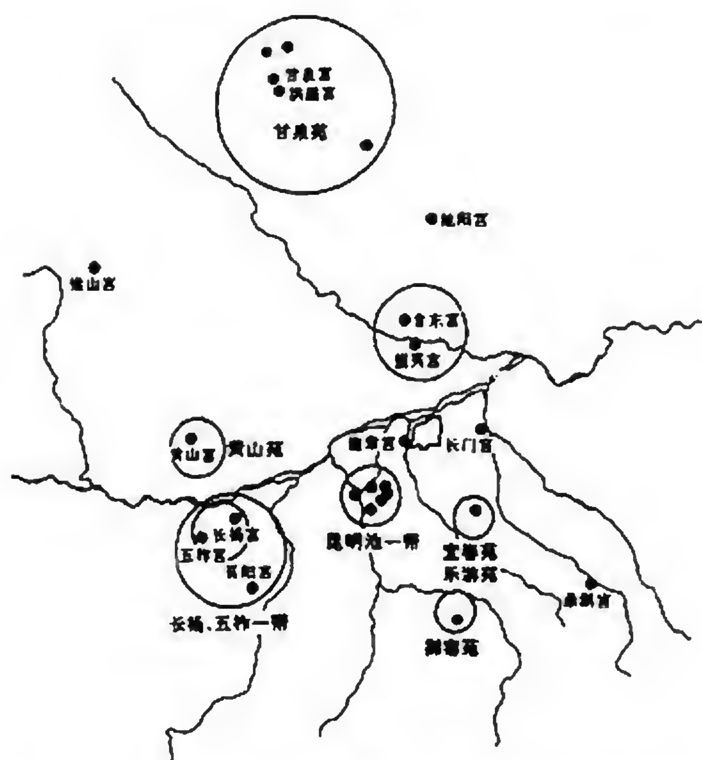


图3－18　西汉上林苑各宫馆的"休息结点"分布

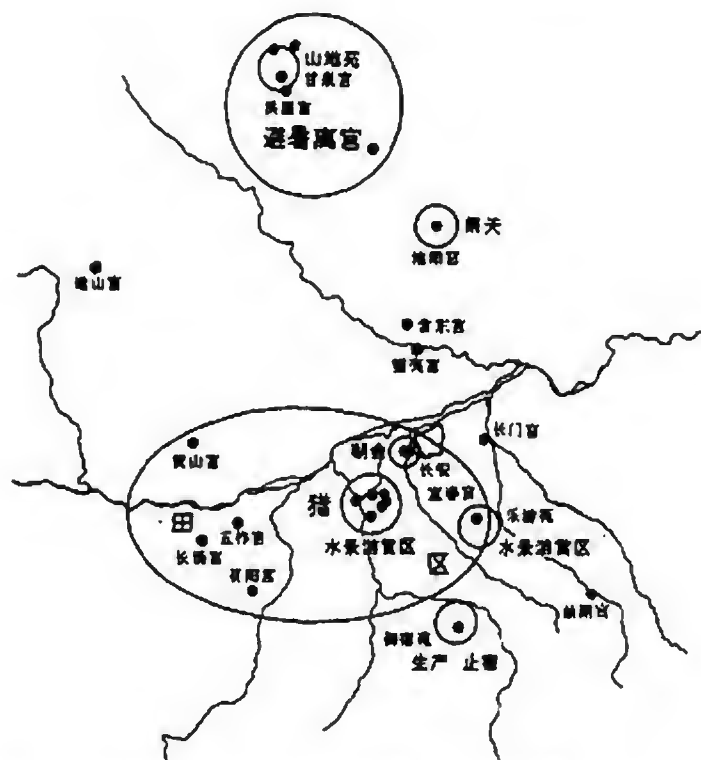


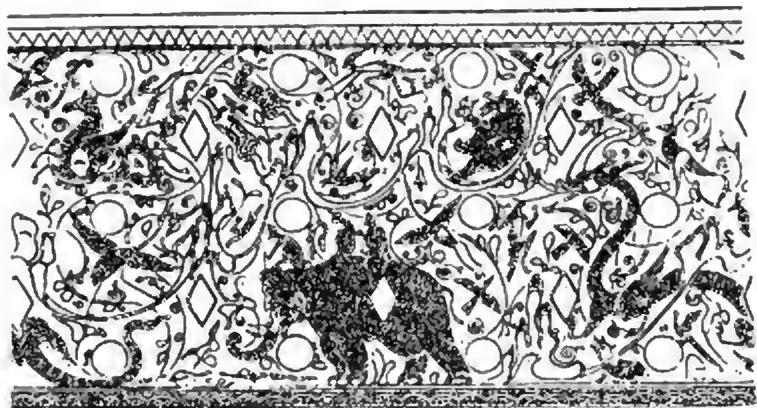
图3－19　西汉上林苑功能与景观分区示意

帝、景帝之间（前 194～前 140）盛行“黄老之说”及相应的“无为而治”政策，造成社会规范相对松弛，注重享乐的生活方式迅速滋长，方出现了苑囿建设之大事更张。汉代的艺术风格与美学思想也与秦有所不同，虽典章制度承袭秦代，但随着国家的统一，加强了中原与楚越的文化交流，在意识形态特别是艺术领域更多地保留了以巫术文化为特征的楚文化浪漫传统。汉代园林的祭祀求仙活动及基于通神所需求的诸多景观设置，较之秦皇追求长生不死的单纯功利性目的，显然具有更深刻的内涵，是以巫术世界为主要艺术内容与审美对象的时代美学特征的反映（图 3－20）。

汉代的艺术主题又表现了人对客观世界的征服。世俗享乐的生活、祭祀求仙的迷狂，以至笼盖天地的宏伟气魄，也都与此时代思想有关。娱人的主题能在园林中充分展开，也得益于这种现实与想象空间的充盈。晋人皇甫谧《三都赋序》评论汉赋说：“不率典言，并务恢张。其文博诞空类，大者罩天地之表，细者入毫纤之内；岁充车连驷，不足以载；广厦接榱。不容以居也”，正是西汉宫苑艺术风格之写照。

最后可提及者是汉代已初步形成的叠石理水手法。《淮南子·本经训》对此有精审的概括：“凿污池之深，肆畛崖之远，来溪谷之流，饰曲岸之际；积牒旋石，以纯修碕；抑淢怒濑，以扬激波；曲拂邅回，以象湡浯”，充分表明当时叠石理水的普遍及其造诣。《西都赋》：“岩峻崷崒，金石峥嵘”，《西京赋》：“上林岑以垒嵲，下崭岩以岩龉”，都描写了太液池蓬莱三山的叠石。不仅叠石为山，水边也以叠石砌成驳岸护堤。《西京赋》所说昆明池“周以金堤，树以柳杞”，李善注：“金堤，谓以石为边隒”。《上林赋》还写道：“醴泉涌于清室，通川过于中庭。盘石振崖，嵚岩倚倾；嵯峨嶕嶫，刻削峥嵘；玫瑰碧琳，珊瑚丛生；琘玉旁唐，玢豳文鳞，赤瑕驳荦，杂臿其间。”李善引李奇注说：“振，整也，以石整顿池水之涯也。”不仅模仿天然岩涯，还措置各种不同质地、色彩和纹理的佳石，来强化景观鉴赏的审美情趣，是前所未有的创举。其“醴泉涌于清室，通川过于中庭”云云，还是最早引水入庭通室的例子。

《上林赋》还特别提到岩洞：“夷嵕筑堂，累台增成。岩突洞房，俯杳眇而无见，仰攀橑而扪天。”李善



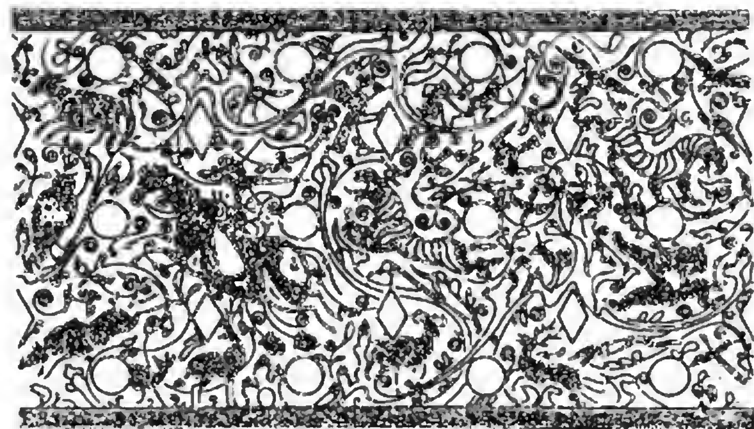


图 3－20　河北定县西汉墓出土三号车伞倪纹饰展开图



图 3－21　四川出土东汉画像砖

引郭璞注“岩突洞房”曰：“言于岩突底为室，潜通台上也。”再联系先秦至汉多有“石室”、“窟室”之类的记载，此岩突洞房应即叠石而成的洞室。叠石在贵族、官宦、富商的园林中也有不少，如《西京杂记》记梁孝王曜华宫百灵山，有以“肤寸石”、“落猿岩”、“栖龙岫”等命名的叠石景观。袁广汉园也“构石为山，高十余丈，连延数里”。

武帝以降，汉王朝由盛入衰。东汉末，社会陷于空前的黑暗，园林建设在桓、灵末世骄奢淫靡的风气下虽又有畸形的发展，但由于经历过汉武“罢黜百家，独崇儒术”的意识形态变革，“以儒学为标志，以历史经验为内容的先秦理性精神日渐濡染侵入文艺领域和人们的观念中”[16]，过去那种“挟赤电、遗光耀、追怪物、出宇宙”的狂放不羁、笼盖宇宙的磅礴气势和积极进取的社会风貌已荡然无存。园林在这种艺术潮流的制约之下也由专务宏大，“瑰异谲诡，灿烂炳焕”的风貌一变而为简小。正如前文引张衡在《东京赋》中描写的洛阳濯龙苑与永安离宫，其恬静细腻，显然是园林尺度变小后对空间处理趋于精致的结果，一扫秦代与西汉的夸张铺陈，而为魏晋园林的先声（图3－21）。

第四节　礼制建筑

殷人好鬼，贞卜相继，甲骨累见，在殷墟并有宗庙遗址发现。《考工记》西周洛邑王城的祭祀建筑与宫殿相邻，祭祀在“祖”、“社”中进行。“祖”指宗庙，“社”指社稷坛，分别是祭祀祖宗和社神（土地之神）、稷神（谷神）的地方，我们将这些称为礼制建筑。但周代祭祀只见于文献，尚未发现遗址。春秋秦国在雍城建有宗庙，已见上章。相传秦代有四畤之祭，其实有六处祭地，其西畤、鄜畤、畦畤皆祀白帝，密畤祀青帝，上畤祀黄帝，下畤祀炎帝。汉代高祖又立北畤，祀黑帝，共成五畤。武帝听从方士谬忌所说天神最高者是“泰一”，青帝、炎帝、白帝、黑帝、黄帝都只是它的辅佐，于是建泰一祠于长安西北（后天八卦所说的“乾”方）甘泉，有圜丘，即圆形祭坛，“取象天形，就阳位也”；又建后土祠在山西汾阴，有方丘，即方形祭坛，“取象地形，就阴位也”（《三辅黄图》）。泰一和后土是西汉初期最重要的两处祭祀地，也是以后天坛、地坛的起始。但成帝时曾一度停止甘泉和汾阴之祀，改在长安南郊（先天八卦的“乾”方）实行天祀，长安北郊实行地祀。《水经注》记长安祭祀天、地的二坛说：“上帝坛，径五尺、高九尺；后土坛，方五尺、高九尺”，可知也是一圆一方，其“五尺”可能是五丈之误。西汉有时又恢复甘泉、汾阴的祭祀；直到东汉，才最终确定在都城南郊祀天，北郊祀地。

除祭祀天地诸帝和祖先者外，祭祀日月山川河海等其他自然诸神的神坛、只有帝王才能建造用以“观祲象察氛祥”的灵台（天文台）和综合性祭礼建筑明堂、儒者习礼用的辟雍等，也都是礼制建筑。

据《汉书·郊祀志》，知汉时已有等级化的祭祀规定，即赋予自然神以人格化等级化，规定上至天子下至平民不同等级的祭祀规格，其目的实际是为了强化人间的等级，“天子祭天下名山大川……五岳（泰、衡、华、恒、嵩）视同（天帝的）三公，四渎（江、河、淮、济）视同（天帝的）诸侯；诸侯祭其疆内名山大川；大夫祭门、户、井、灶、中霤（中庭）五祀；士、庶人祖考而已”。

已发现的汉代礼制建筑遗址较著名的有长安明堂辟雍、长安王莽九庙和洛阳灵台，现概述如下。

西汉长安明堂辟雍

所谓“明堂”，据先秦文献，有说是天子布政之宫，有说是用来明诸侯之尊卑，又有许多繁琐的象征规定，大约最初就属于宫殿与祭祀功能混沌未分的状态，到汉武时其概念和形制已很模糊，古儒聚讼，歧论纷出，莫衷一是。武帝封禅泰山，欲在泰山下建明堂，不晓其制，有个叫公玉带的人进上自己杜撰的图样，妄称是黄帝时明堂图，“中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水，水圜宫垣；为复道，上有楼，从西南入，名曰昆仑”，武帝即照此建造，入祀泰一、五帝、后土诸神，并配祀高祖（《汉书·郊祀志》）。由此得知汉代的明

堂已是一种综合性祭礼建筑。

“辟雍”一名，首见于《礼记》，其制“象璧，环之以水，象教化流行”，是一座周围环以圆形水沟的建筑，性质像是儒者的纪念堂，也是帝王讲演礼教的地方。公玉带所上明堂图也有“水圜宫垣”，似乎也掺杂有辟雍的意味，所以汉代的明堂、辟雍有合二而一的趋势。

考古工作者已发掘了王莽当政时在长安所建的一些礼制建筑，其中就有合明堂、辟雍为一的一组建筑，在长安南墙中门安门外大道路东[17]，其形制为：外围方院，每边长 235 米。据《水经注》记，此院“垣高无蔽目之照”，知围墙不高，以求视野开阔，用意正与现存北京明清天坛的圜丘围墙相同。院四面正中开门，院外环以砖砌平面圆环形水沟，院内四角建平面曲尺形配房，势态内向。院正中筑一夯土圆形低台，台上有折角十字形平面遗址，约 42 米见方，但东西稍长。底层四向为廊，廊内为厅及左右夹室，中间有约 17 米见方东西稍长的夯土台，台四角各附小夯土台，原状是一座显三层的高台建筑。下层四厅及左右夹室共为“十二堂”，象征一年的十二个月，也是太学的东南西北“闱”。中层每面也各一堂，各堂异名，南称“明堂”，西为“总章”，北为“玄堂”，东为“青阳”，功用为告朔行政。四堂之外是下层四廊的平顶，作露台，可在典礼时备用。上层台顶中央建“太室”，也称“土室”，四角小方台台顶各有一亭式小屋，为金、木、水、火四室，与土室一起用祭五帝。五室间的四面露台可占云望气，具灵台作用。全体各部尺寸又有许多繁琐的数字象征意义（详见汉・蔡邕《明堂月令论》）[18]。宋人聂崇义《三礼图》绘出了周和秦代的明堂图，与此遗址颇有相通之处（图 3－22）。

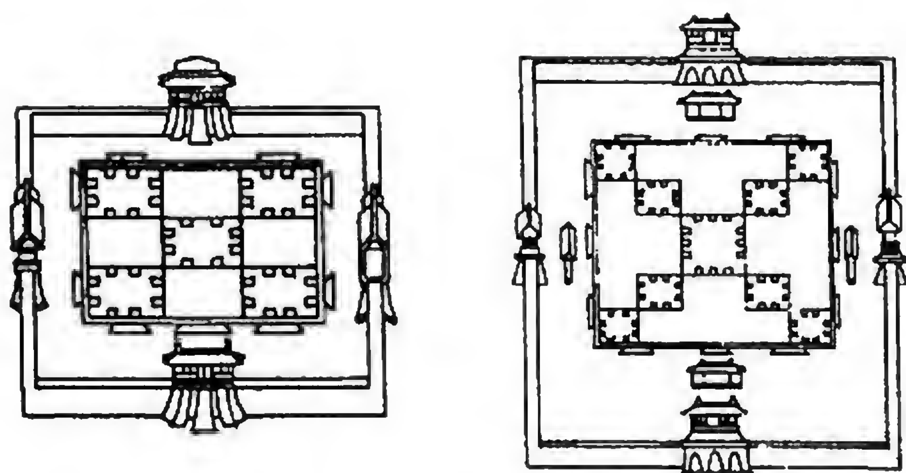


图 3－22　周代及秦代明堂

整群建筑十字对称，院庭广阔，气度恢宏，符合其包纳天地的身份。中心建筑以台顶中央大室为统率全局的构图中心，四角小室是其陪衬，壮丽、庄重。中心建筑外向，与四围建筑遥相呼应；四角曲室内向，取得与中心建筑的均衡。匠师们在这座建筑中既要满足礼制规定的多种使用要求，又要照顾到各种繁琐的象征意义，更要以其不同一般的体形体量组合，造成符合建筑性质的审美效果，殚精竭虑，创造出建筑艺术的精品（图 3－23、24）。

中国建筑的群体布局强调采用院落组合方式，其具体组合分三种。普遍的一种是将单体建筑沿院落周边布置，所有建筑都内向，其中坐北朝南的一座最大最高，是构图主体，势态向前，其他三面建筑势态与之相抗而取得均衡，院落中心则没有建筑，可谓“外实内虚”。另一种方式用得较少，是将构图主体放到院落正中，势态向四周扩张，周围构图因素尺度比它远为低小，四面围合，势态向中心收敛，也取得均衡，可称“内实外虚”。第三种方式可称为自由式，院落内的建筑作自由布置，势态流动变幻，但乱中有法，动中有静，初看似觉粗服乱头，其实章法严谨，格局精审。在轴线处理上，第一种方式强调纵向轴线，可按需要沿纵轴组成一系列层层串连的院子，或更在此一路左右毗连其他院子，适应性极强，使用最为广泛；第二种方式的纵横两条轴线基本处于同等重要地位，呈十字形，不再扩展，纪念性很强；第三种方式没有始终如一贯

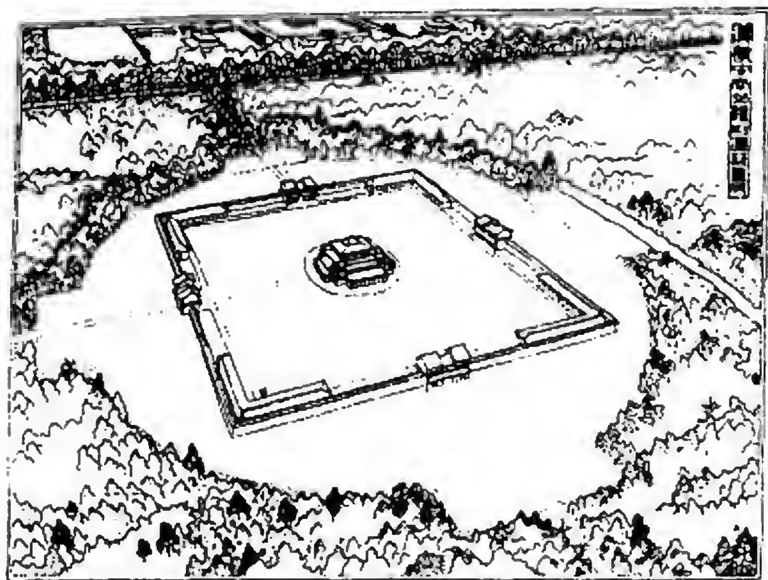


图 3－23　汉长安南郊礼制建筑总体复原鸟瞰

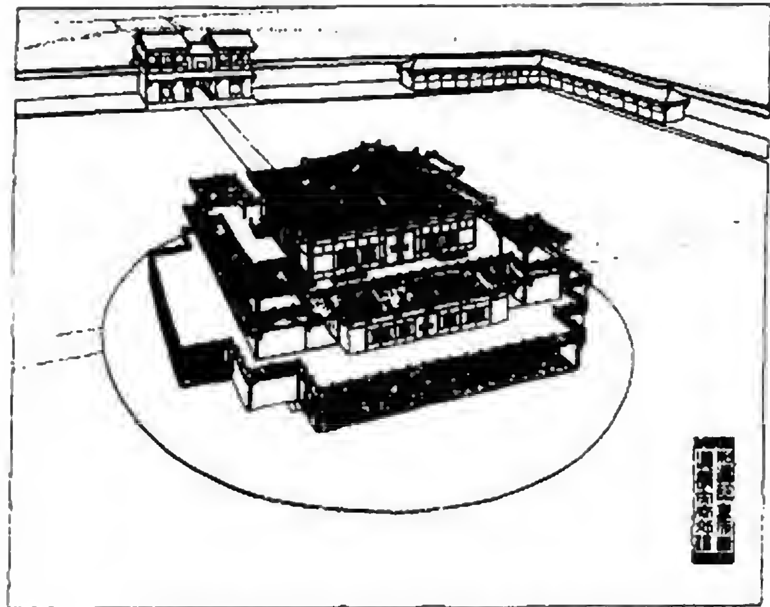


图 3－24　汉长安南郊礼制建筑中心建筑复原

通全局的轴线，或轴线多有转折、错位，或只有局部的轴线，或甚至没有轴线，总之，每一个构图单体互相穿插交织，方向不定，全局可大可小，宜于造成自由活泼的气氛，多用在园林中。这三种方式又可以不同的方法和规模结合在一起，组成更为丰富的建筑群。不管哪种方式，各建筑物的势态力量均在群体内部消融，院落以外则趋于平静，与西方建筑强调单体突出，完全外向，势态放射的格调很不相同。

可以看出，未央宫和建章宫属于第一和第三两种构图方式的结合，前者以第一种为主，后者以第三种为主。明堂辟雍则是典型的"内实外虚"构图方式，是这种构图在中国建筑艺术史上较早而最完整的体现。与之类似的有秦汉"方上"式陵墓，更早还有如战国中山王譬陵。这种方式对以后的影响也很大，主要出现在大型的或纪念性的建筑中，如以塔为中心的早期佛寺、唐宋陵墓、某些宫殿如唐大明宫麟德殿，以及明清坛庙等。若其中心建筑特别高大，则常用在外向性格较强的建筑中，如风景区的楼阁例如黄鹤楼、滕王阁和颐和园的佛香阁等。

适应外虚内实的构图，明堂辟雍四向辟门的做法也有一定的含意。前举咸阳宫之"端门四达"，即象征天帝所居。《尚书》说：舜"宾于四门，四门穆穆"，疏云："史记集解云：四门，四方之门者，谓明堂宫垣四方之门也"。《白虎通》也说："门四出何？所以通四方故。礼三朝记曰天子之宫四通"，可见当时明堂、宫殿等类最高贵的建筑经常采用这样的做法，一直到明清各坛，仍都四门通达。

西汉长安宗庙

宗庙是集中祭祀君王祖先的地方。祭祀祖先，当然首先是在祖先陵墓所在地。殷周就有在墓上平地建立享堂的做法，战国因之，在墓顶封土上建享堂。明清仍在陵墓区建有祭祀建筑。陵墓之外集中设置祭祀祖先的建筑称为宗庙，殷墟和春秋秦国都有宗庙遗址。西汉祭祀祖先的建筑并不集中，除了陵墓外，还分别在都城、各郡国和生前经行处建造，数目很多，到宣帝时竟达一百七十六所，或同时又配祀于天地神祇。只是到新莽时期，托古改制，拆毁宫馆十余所（包括建章宫内的一些建筑在内），取其材瓦，才建立了集中的宗庙，史称王莽"九庙"。

九庙现已发掘，在官社官稷东、明堂辟雍西、正对未央宫正门的都城西安门大道路左（东）[19]。本来按《礼记》规定，天子可有七庙，即太祖庙与三昭三穆，王莽侈大其制，把黄帝、虞舜也拉了进来，伪托是其先祖，故为"九庙"，但遗址实际所见却有十二庙，含意尚未明了。

十二庙各庙形制与明堂辟雍差不多，但规模更大。每一座的布局也是围以四向开门的方院。方院围墙每

边约长 260～280 米，四角内有曲尺形配房，中心建筑也是折角十字形平面的高台，中央方台四角各附一方形角台。与明堂辟雍不同的是四向的厅为干阑式结构，用木柱架立木地板，高于台基面，所以遗址厅堂的现有地面比台基低下。此外，围墙外没有“圜水”。十二庙的总体布局是前（南）端正中一座，可能是黄帝庙，另十一座都在其后，对称地排作三排，形成方阵，第一、三排各四座，第二排三座。在方阵（不包括最前端一座）四周围以墙垣成大方院，东西 1300 米、南北 1500 米，南、北墙四门，东、西墙三门，都与各庙之门相直。值得注意的是在这群建筑中发现了四神瓦当，分塑青龙、白虎、朱雀、玄武。从其出土地点与所属建筑的方位关系，可知分别用在东、西、南、北四方，正与四神代表的方位相同。

东汉洛阳礼制建筑

东汉洛阳各种礼制建筑的位置已趋于定型，如南郊天坛祭天，为圆形重坛，四门通达，以象紫宫，称为紫坛；北郊地祇坛祀地，方坛四出；城内有左祖右社。天坛配祀五岳、四渎、星辰、雷公、电母、风伯、雨师共一千五百多神，地祇坛也配祀有山、川、海神。这种天圆地方、一南一北、城内左祖右社的布设，大都为以后各代所通行。

洛阳南郊还有灵台，曾发现遗址，是一座两层夯土高台建筑，残高 8 米。下层四周回廊。上层建筑方形，每面五间。四面建筑的墙壁依方位分别涂以青（东）、赤（南）、白（西）、黑（北）四色[20]。张衡曾在这里长期工作。

第五节　陵　墓

墓上堆筑封土起于战国。秦汉陵墓普遍都有封土。

秦始皇陵在临潼，是秦汉陵墓规模最大者。封土方形，每边约长 350 米，呈三层方锥体台级状，全部人工堆成，现存残高仍有 43 米。顶上开阔平坦，曾发现有瓦当及燃烧过的木料和土碹，可能上面曾建有享堂，类似殷墟和固围村战国墓上所见。据《后汉书》，“秦始皇起寝于墓侧”，知陵侧又建造过寝殿，意为灵魂居止之所，从此即有“陵寝”之称。

封土周围有两重陵垣，内垣方形，每边长约 600 米；外垣长方形，东西约 1000 米；南北约 2200 余米，都四向辟门[21]。外垣东、西墙距内垣东西墙只有约 200 米；南墙相距略远，约 400 米；北墙相距最远，超过 1 公里，又在陵丘北侧发现有进入地宫的甬道，所以很有可能是以北门为正门。陵南枕骊山，北望渭河，地势南高北低，以北门为正门使骊山成为陵的天然背景，加长了入门后的纵深距离，是结合地形的良好规划（图 3－25、26）。

近年在陵园东垣外发现一批兵马俑，数量极大，有高 1.8 米的武士俑数千身，还有许多长 2 米的马俑，排成向东的方阵，气势雄伟，是陵园的地下守卫，表现了秦皇的赫赫武功和秦代高度的造型艺术水平。秦始皇陵兵马俑坑现仍在继续发掘中。

汉承秦制，西汉诸陵十余座，都在渭水南北，除渭南的霸陵外，形制和始皇陵差不多，都是截尖平头方锥形封土，称为“方上”。四面陵墙多只一重，四向辟门。方上的平顶上也有享堂，而于陵侧建祭祀死者的庙，庙中有正殿、正寝和便殿，“日祭寝，月祭於殿，时祭於便殿。寝，日四上食；庙，岁二十五祠；便殿，岁四祠”（《三辅黄图》）。日祭时宫人须理被枕，具盥水，事死如事生。西汉陵一般都比始皇陵小很多，陵墙边长大都在 350 米左右，方上以茂陵最高，达 46 米许。茂陵的陵墙有两重（图 3－27）。霸陵有些特别，“因山为藏，不复起坟”，所以不用堆筑封土，以后唐代陵墓也多如此。各陵均移各处富豪和后宫贵幸者于附近守陵，俨然城市，称为陵邑。

东汉诸陵多在洛阳邙山上，形制大体同前，但规模小於西汉大陵，并废止陵邑。

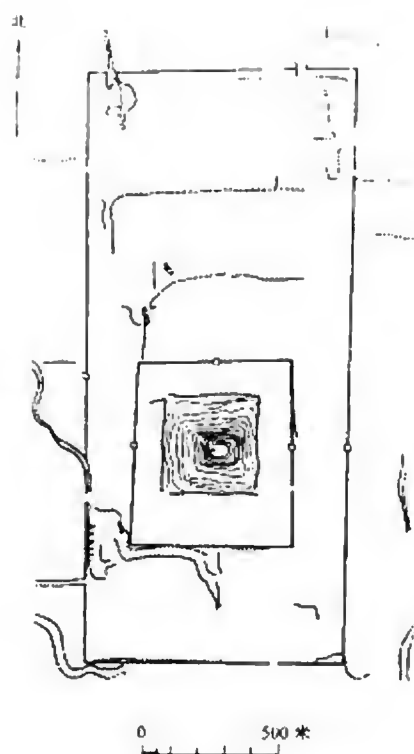


图 3-25　秦始皇陵



图 3-26　秦始皇陵

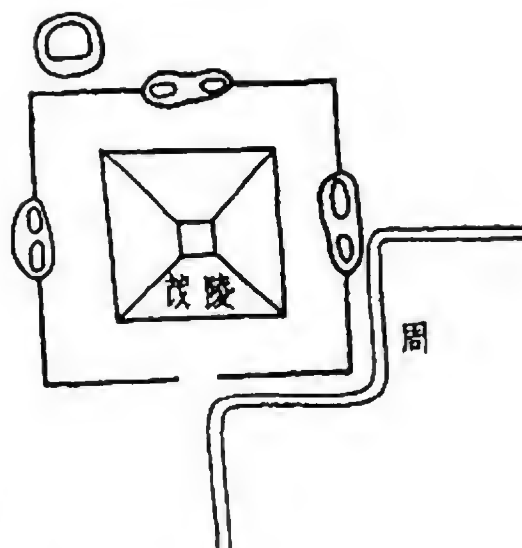


图 3-27　西汉茂陵

秦汉陵制对以后有较大影响，唐宋陵墓大体同此，南宋以后才发生较大变化。

秦汉陵墓地下部分尚未发掘，但知有四向墓道，为十字墓，称做“四通羡道”，可能也有模仿帝宫“端门四达”的用意。

汉代地主官僚大墓也有封土，有的也建享堂，但木结构享堂都已不存。东汉开始有石享堂，时代最早保存最好的是山东肥城孝堂山郭巨祠，但不在封土顶而在其南，是一座面阔两间的悬山顶小石屋，其四壁内容丰富的石刻画像是绘画史的珍贵资料（图 3-28）。

汉代大墓前神道两侧常有双阙，称墓阙。文献记载最早的是西汉大将军霍光墓，“起三重阙”，又叫“三出阙”，即阙上有次第三座屋檐；主阙最高，主阙外侧的两重子阙屋顶次第降低。这是一种最尊贵的阙制，本应属天子专用，所以当时就被指斥为“侈大”、“僭上”。霍光阙现已不存，现存墓阙共三十多处，多东汉遗存，有的稍晚至魏晋，均为石阙，为二出或仅有主阙，分布在四川、河南、山东各省。其中建于建武十二年（36）的四川雅安高颐阙最为精美，高约 6 米，檐下刻出了仿木斗拱构件（图 3-29）。四川绵阳平阳府君阙保存也较完好（图版 6）。

此外，在河南登封嵩山有东汉太室、少室、启母三处石阙，建在庙前，称为庙阙。

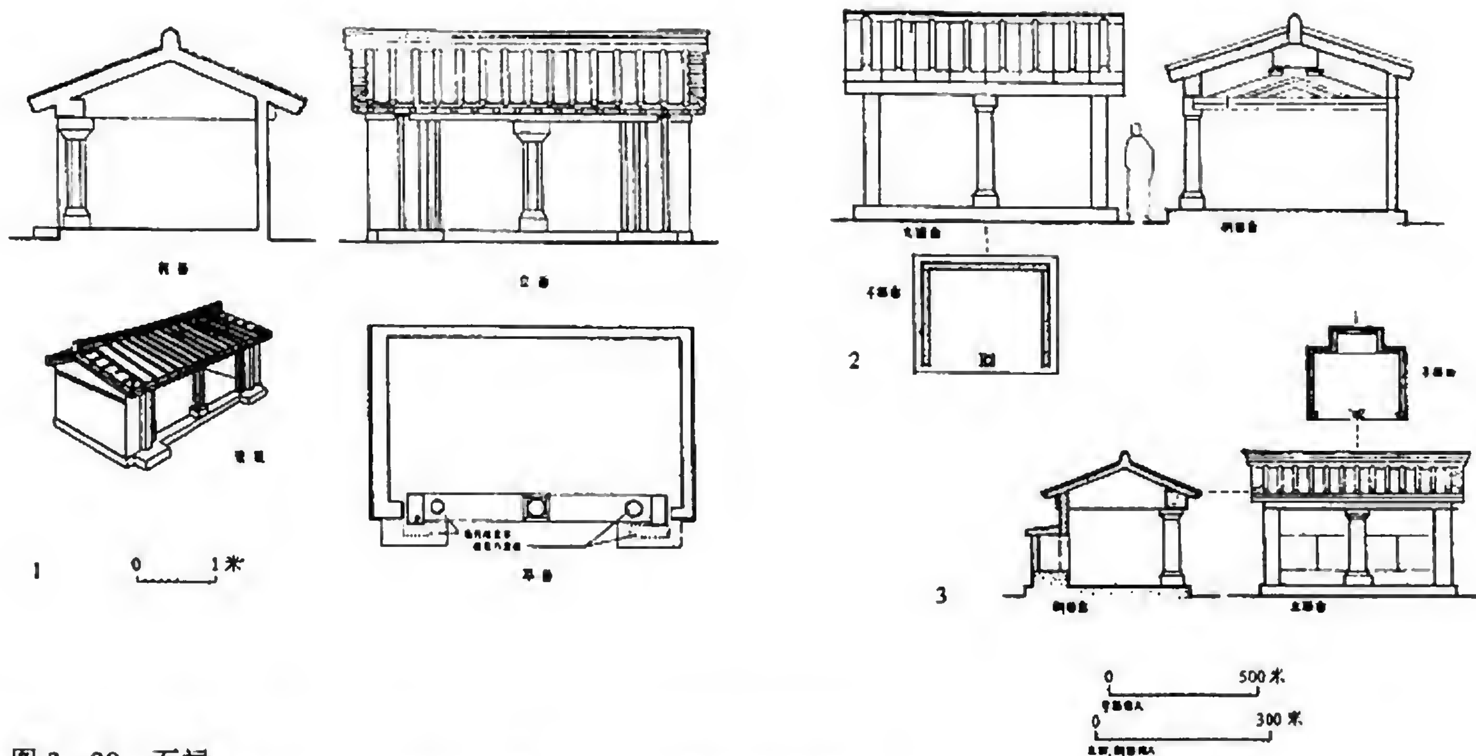


图 3－28　石祠

1　山东肥城孝堂山墓祠　2　山东金乡朱鲔墓祠　3　山东嘉祥武梁墓祠

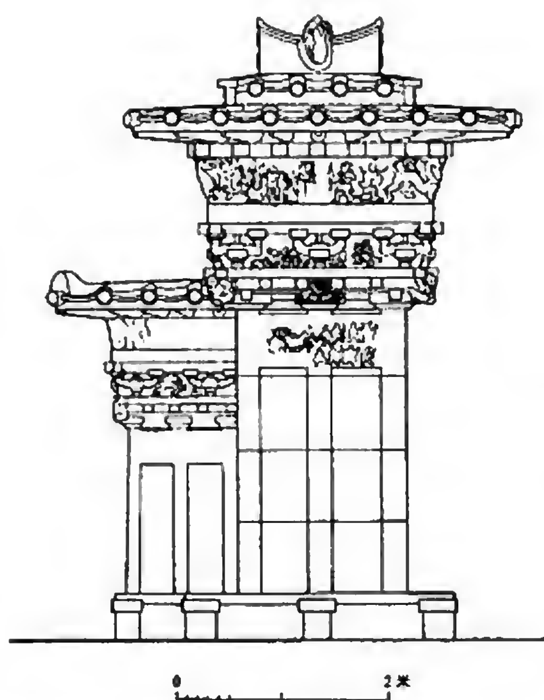


图 3－29　四川雅安高颐阙



图 3－30　高颐阙阙前石兽

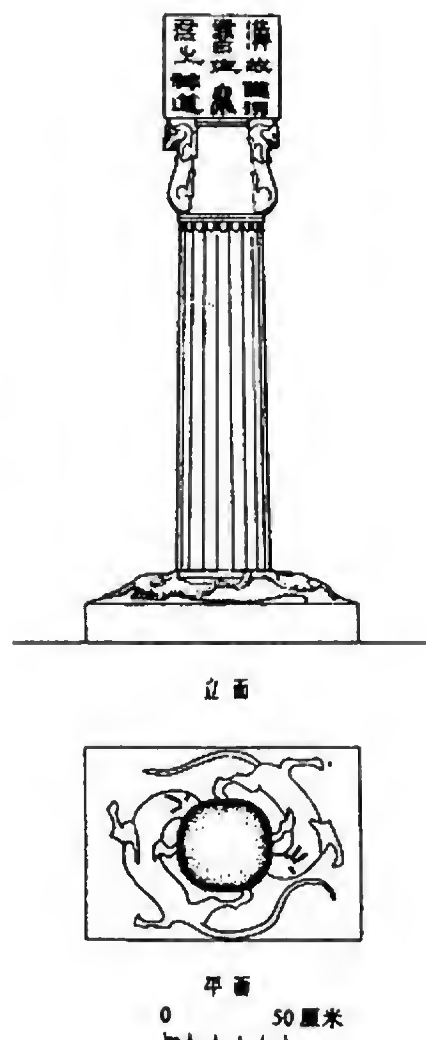


图 3－31　东汉墓表（北京汉幽州书佐秦君石柱）

除去可能建于新石器时代末期某些作为墓室的石棚，可以说石祠和石阙就是中国最早最完整的地上建筑遗迹了。但需要说明，此种石阙建筑，虽名为“阙”，实际正如墓前常见的石人石兽是对真人真兽的模仿一样，也只是对真阙的模仿。虽然如此，也是建筑史的宝贵资料。

东汉大墓前还开始置狮子、辟邪等石兽，如高颐阙前的石兽、东汉宗资墓（河南南阳）前的石兽今仍存

（图 3－30），有的还有墓碑及柱形墓表（图 3－31）。这一类小品，与石阙一起，更多强调了墓园的南向正面，扩大了神道的纵深空间，以其较小的尺度衬托出封土的巨大体量，渲染了坟墓的纪念气氛。

墓葬的内部结构由战国到东汉变化较大，流行木椁墓、空心砖墓、小砖墓、石室墓、崖墓和土坑墓等六种墓式。商周盛行的木椁墓到西汉主要在南方地区流行，可以长沙马王堆西汉轪侯家族墓群为代表，也见于北方，东汉不再实行。战国晚期出现的空心砖墓在西汉特别盛行，东汉也有。这种墓式以很大的空心砖代替木板为椁，有单棺双棺之分，双棺者有的在墓室中间立空心砖隔墙，上面平盖空心砖；或中间没有隔墙，上用三五块有榫口的空心砖支成多边折形顶（图 3－32）。空心砖墓是木椁墓向小砖墓的过渡。西汉晚期出现小砖墓，东汉已很盛行，以后成为各代直到明清的主要墓室形制。西汉小砖墓墓室用小砖砌纵列券筒拱，东汉前期发展出穹窿顶，用在方形前室，长方形后室仍是筒拱（图 3－33）。东汉后期盛行双穹窿顶，即前、后室都是方形，有的并有侧室。东汉中期以后出现石板砌造的石室墓和在崖壁上开凿的崖墓。石室墓与原始社会的“石坟”或“石棚”类似，但不一定有什么关系，以长方形单室为多，也有十分复杂的多室，如山东沂南东汉晚期的画像石墓等（图 3－34）。崖墓主要流行在四川西部，沿用至南北朝。大型崖墓可在深入崖内的墓道两侧凿出多个墓室（图 3－35）。北方也偶有崖墓出现，如河北满城西汉中期的两座墓（图 3－36）。土坑墓各时代都有，有的只是一个竖穴，有的在竖穴旁边挖出一个土室，主要是下层人民的墓葬。

上述诸形制除木椁墓和土坑墓外，其余四种或在空心砖上印有纹饰，或在小砖墓里绘出壁画或镶砌画像砖，或在石室墓上绘出壁画或刻出画像，或在崖墓壁上刻出建筑构件等，都是建筑史和美术史的重要资料。

墓室出土物中也有宝贵的建筑资料。西汉前期已开始出现仓、灶等陶制冥器（即陪葬之器，现通称明

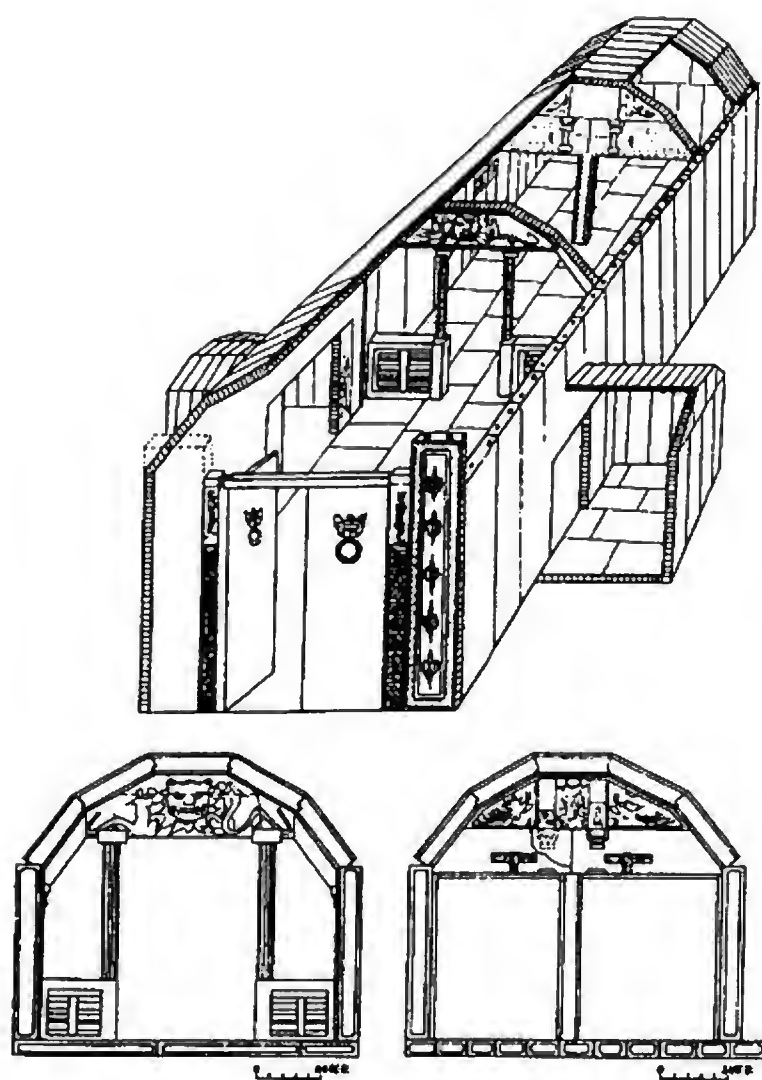


图 3－32　东汉空心砖墓

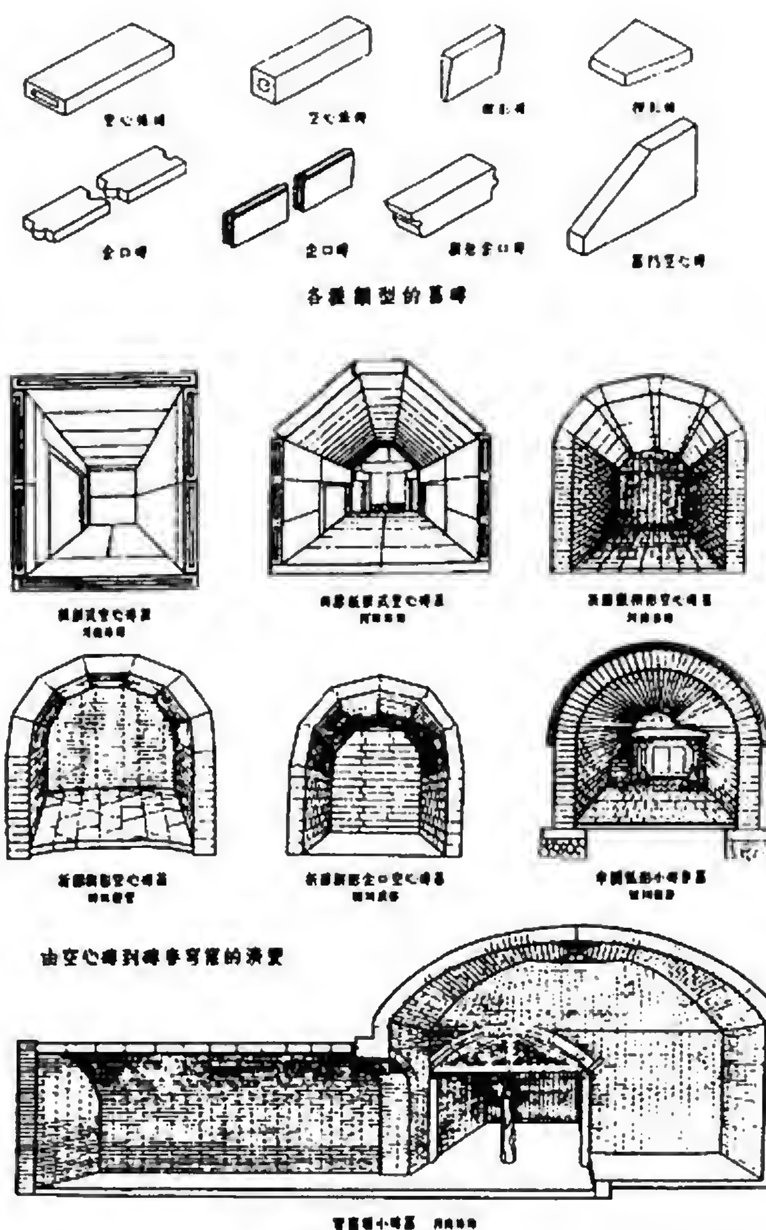


图 3－33　战国两汉空心砖墓及小砖墓结构

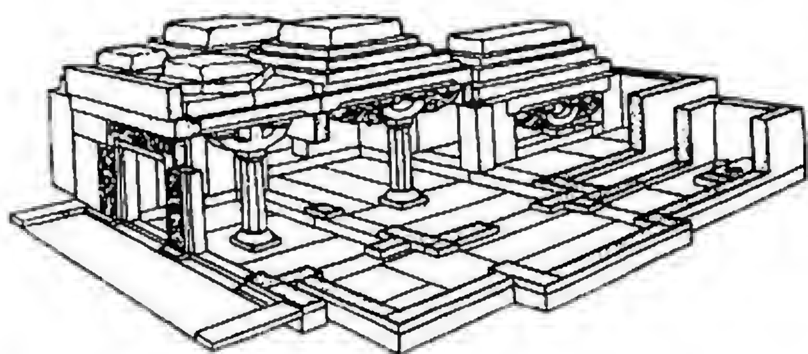
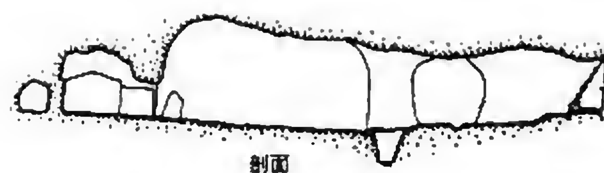


图 3－34　山东沂南东汉画像石墓



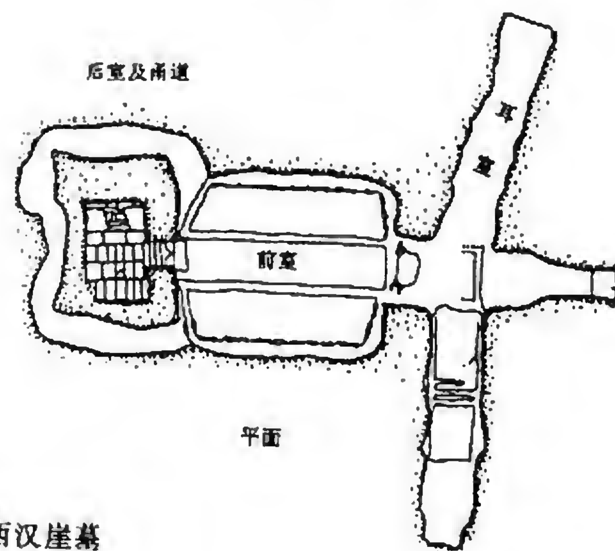
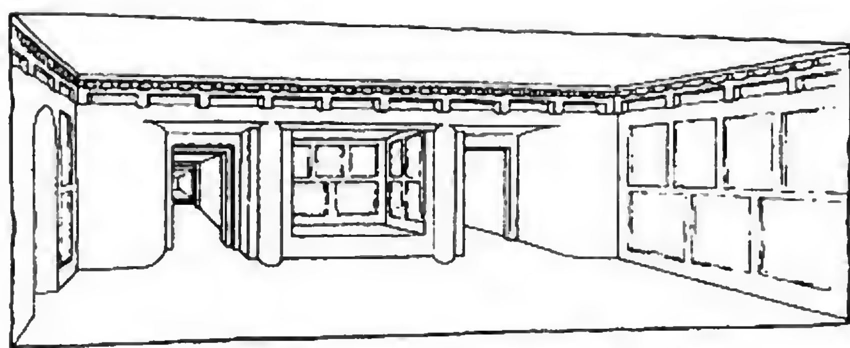
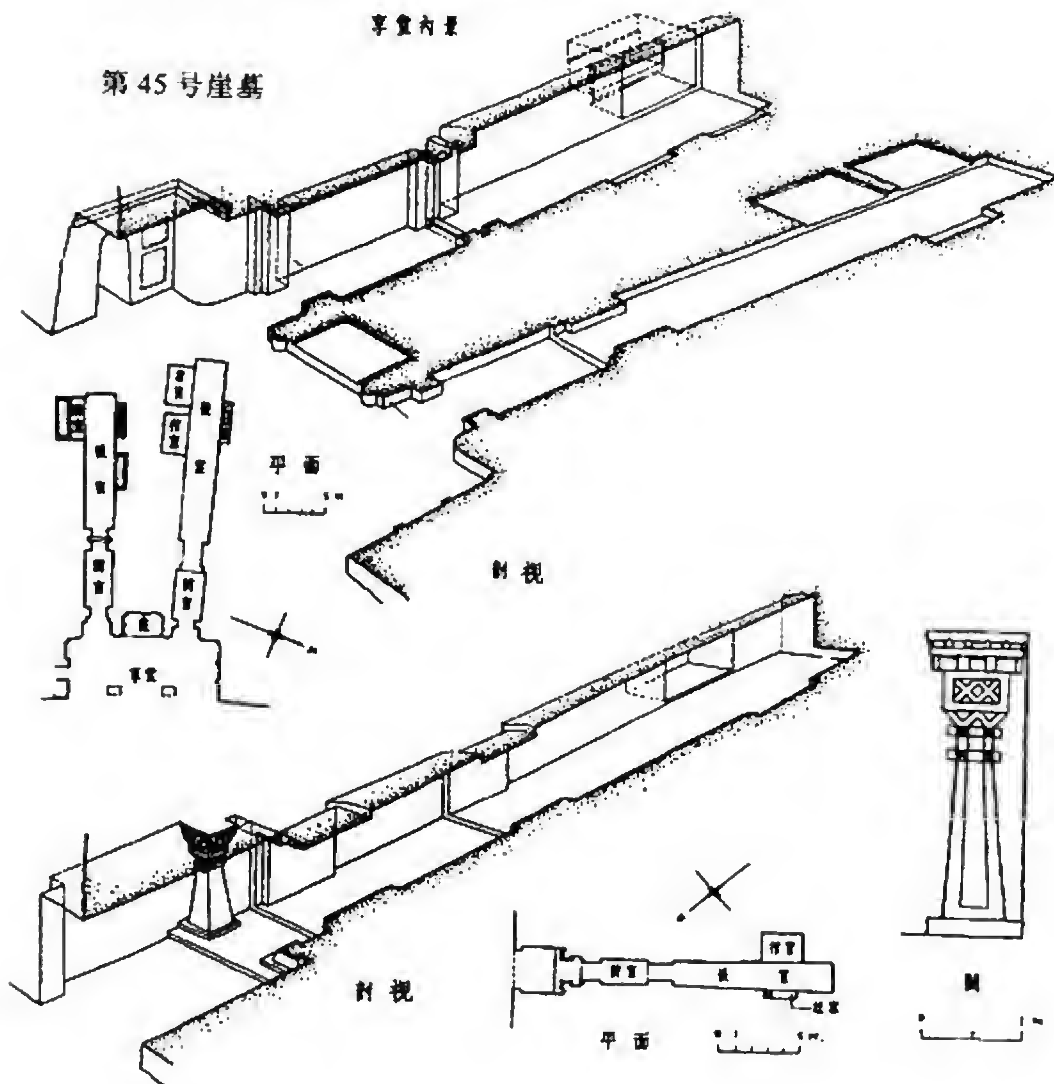


图 3－36　河北满城一号西汉崖墓



享堂内景

第 45 号崖墓



第 41 号崖墓

图 3－35　四川乐山汉代崖墓

器），东汉时，更大量出现陶楼、陶屋、陶院、陶坞壁、陶仓等建筑模型，南方如广州地区还出土干阑式陶屋或陶仓，内容非常丰富，是研究建筑史尤其是当时住宅建筑的极好资料。

第六节　住　宅

秦代住宅详情不明，汉代住宅赖东汉以来出现的大量陶塑建筑明器、画像砖、画像石得以保存不少形象，再参照文献，可得知大概情形。汉代住宅大约有以下几种：一般中小型住宅、第宅和坞壁。

一　中小住宅

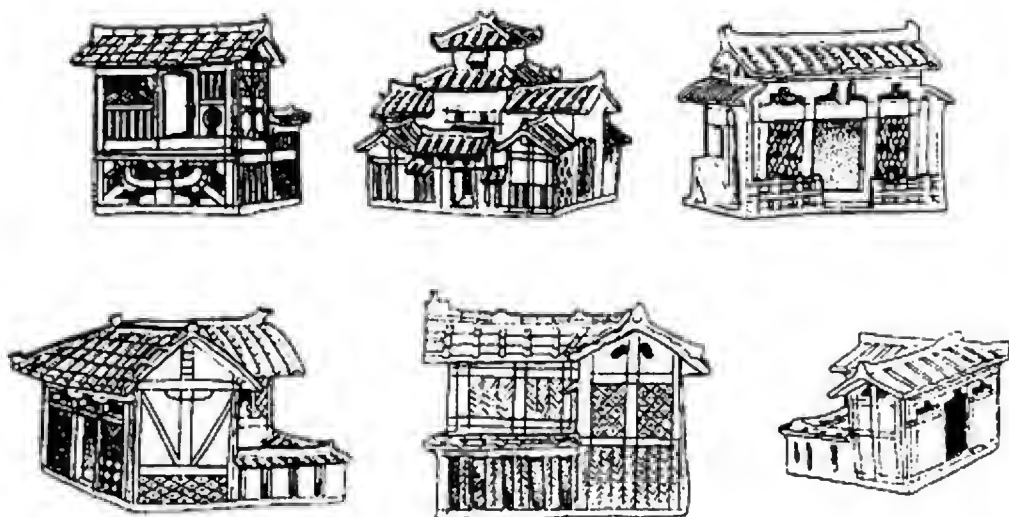
中小住宅的形象多见于出土明器。房屋多为一字形、L字形、U字形，也有H字形者，然后在一字之后、L字的另一角、U字的开口和H字的前后开口处筑院墙，形成小院。

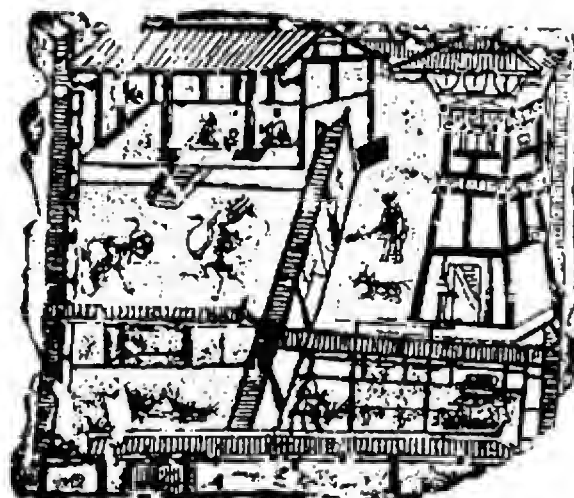
广州有一“H”形住宅，当中一横是主体，正中建二层楼，左右横接单层屋，两端再各向前后接更低的单层屋，前院墙中间设大门，门有屋顶。层次分明，主次突出（图3－37）。

四川画像砖上有一田字形平面廊庑围成的四院住宅，以左部二院为主。左部前院较小，前廊开栅栏式大门，后廊正中开中门；后院最大，内有堂屋一座，屋内有主人对坐。右部也分前后二院，前院较小，内有井、灶和晒衣架，是服务性内院；后院较大，建高楼一座，形象颇似高颐阙的主阙，是守卫和储藏贵重物品的地方，当是“观”的遗存。院落住宅的户外空间是住宅的有机组成，用于室外生活作息。此宅布局比较灵活，不那么规整，反映了小农自给自足式的生活状态（图3－38）。

也有以楼房为主的住宅，可以湖北云梦出土的一座明器为代表，由前后两列楼屋组成。前列平面横长方形，两层，各横分为数室，是主要居住房间；上层覆四注顶，下层有披檐。后列东部组合厕所和猪圈成小院；中部高通两层，为厨房；西部为望楼，耸出众屋之上；随各屋高度覆悬山顶，望楼腰檐为四注，顶为悬山。上层在前后二列之间的走廊和望楼中间留梯孔。在前列左右和望楼一侧伸出挑楼，以曲木承托[22]。此宅以楼房为主，没有轴线，布局自由而颇合理，且轮廓错落，与现仍盛行于南方的自由式民居很有相通之处。其使用的挑楼在今日南方仍常见到。望楼高耸，又带有坞壁的意味（图3－39）。

此外，在广州和四川还出土过一些干阑式建筑明器，一般是两层，下层开敞，楼上住人，有的是仓房，以适应南方的湿热气候（图3－40）。广西合浦有一座小铜屋也是干阑式住宅，有前廊（图3－41、42）。原始社会以来，干阑住屋在南方一直没有间断过，至今仍在西南和华南一些少数民族中盛行。


图3－37　东汉明器中小型住宅


图3－38　四川画像砖田字平面宅院

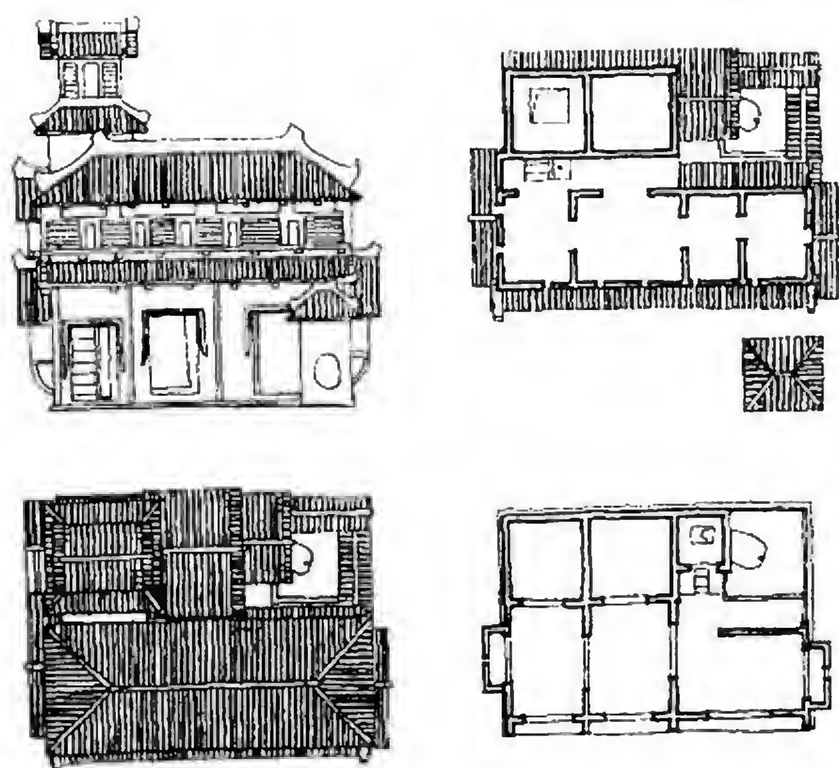


图 3-39　湖北云梦出土楼房住宅明器

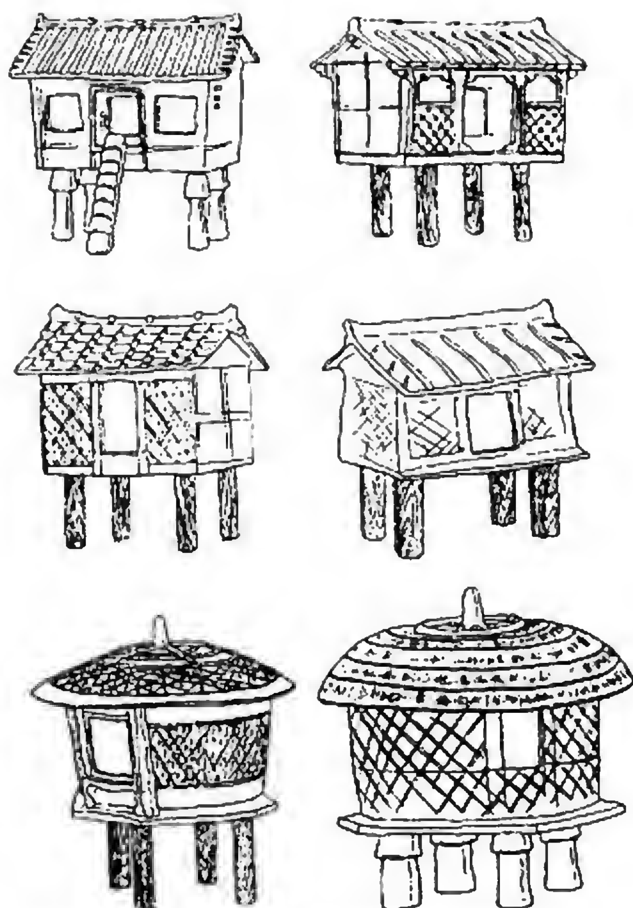


图 3-40　广州出土干阑式建筑明器

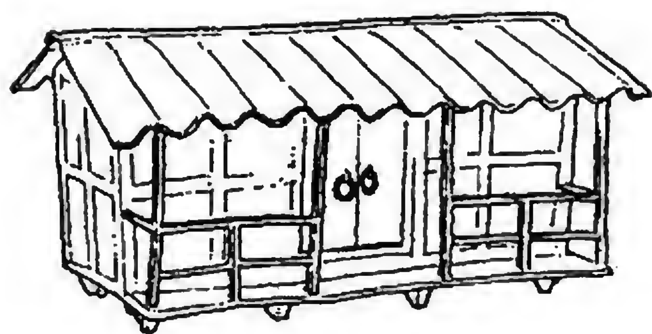


图 3-41　广西合浦西汉墓出土小铜屋

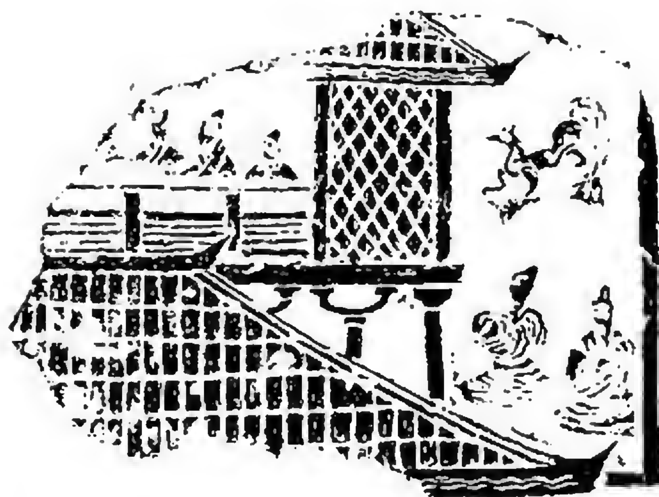


图 3-42　东汉画像砖上所见干阑式建筑

二　第宅

《汉书》和《后汉书》多次提到上层官僚的大宅，称之为“第”，综合各书所记可知其大致情况。第有前后多重院落，组成前堂后寝。入正门经过一院达中门，正门中门都可通车。正门之侧有屋，可留宾客。中门里面的一院最大，正面是高大的堂，是家庭生活中心，也可接见宾客，堂左右接连称为东、西厢的房间。堂的后面有横墙和门，称中閤，通后院。后院里建屋称寝，是平日居住的地方，以后又有后墙后閤，即全宅后门。沿院墙有围廊。此外，还可以有另外的服务性附属院落，或另建“精舍”，读书授徒。有的大第，后面还有花园。

文献中的这种第，给人的印象是布局严谨，气氛端庄，其前堂后寝的格局与宫殿的前朝后寝是同一用意，既反映了封建社会生活的实际需要，又体现了尊卑内外的等级观念，含有浓厚的宗法气息。第的形制，看来与前章所述凤雏先周宫室有一脉相承的关系，实际上中国的大住宅和宫殿的布局原则基本上是相通的，

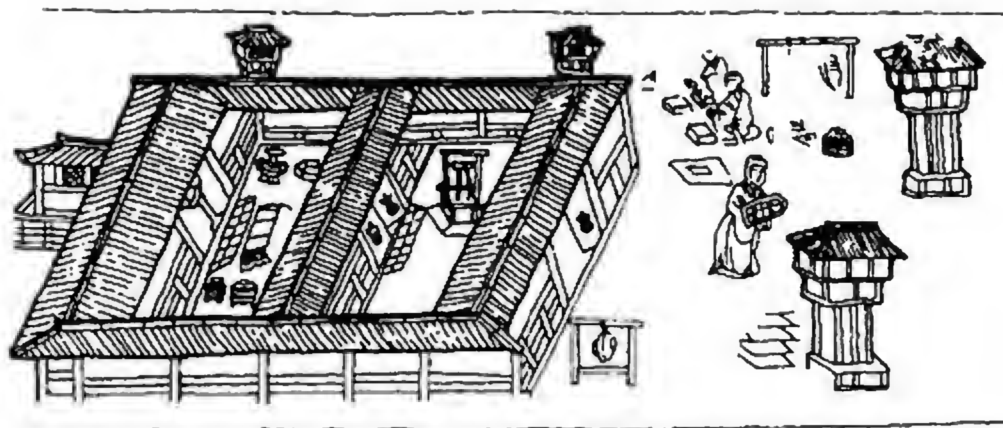


图 3-43　沂南汉画像石墓所刻门外立有双阙的祠庙或第宅

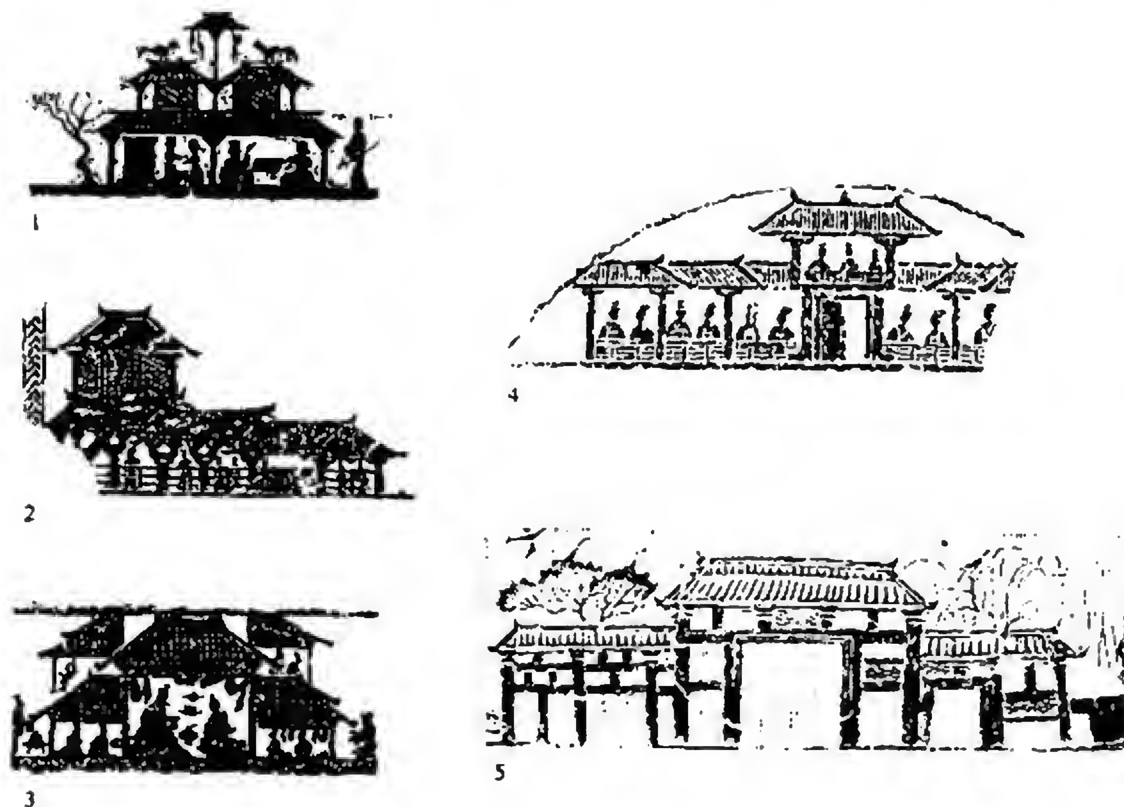


图 3-44　汉代画像砖、画像石中的住宅和建筑组群
1　陕西绥德　2~4　江苏睢宁　5　四川德阳



图 3-45　楼阁及望楼画像砖

只是规模大小有所不同。山东沂南东汉画像石墓有一被称为“祠庙”的画像，前后二院，周绕廊庑，与第也有部分相似（图 3-43）。四川德阳一画像砖中有一高起的大门，三间，两旁廊庑低下，右廊下有一小门，可能就是第的前立面。其他不少画像砖、画像石中的建筑组群，常表现主人宴饮生活情状，许多可能也是宅第，有的还表现了高达三层的的楼阁及望楼（图 3-44、45）。

有迹象表明，东汉大第宅门外常建有双阙。阙这种建筑自西周脱胎于“观”，本来具有比较神圣的意义，只有在天子雉门和各国都城的城门外才能建造，以壮观瞻而别尊卑。汉代以来阙的使用有所扩大，除宫门、城门外，在帝王陵墓和祠庙等高级建筑的入口处也可建造，分称宫阙、城阙、墓阙和庙阙。后两种又称为神道阙。长沙马王堆西汉一号墓出土覆盖在棺椁上的“非衣”，在上部绘出双阙，上伏豹，表示为天宫的入口。前举沂南墓“祠庙”前也有双阙。许多出土的东汉画像砖也常有双阙形象，有的可能仍属宫殿或某些重要场合所用，但有些已明显用于住宅。四川不少墓的墓道两侧壁上镶嵌阙形画像砖，各为单阙，左右相对，阙下立有执盾守门人，应表示在墓主人生前所居第宅前。也有表现全宅的画像砖，宅院前对立双阙（图 3-46~52）。住宅使用双阙的做法还见于坞壁，形制有所变化，可称之为坞壁阙。阙在此时用于第宅或坞壁，打破了此前帝王的垄断，也说明地方豪强势力的增长。

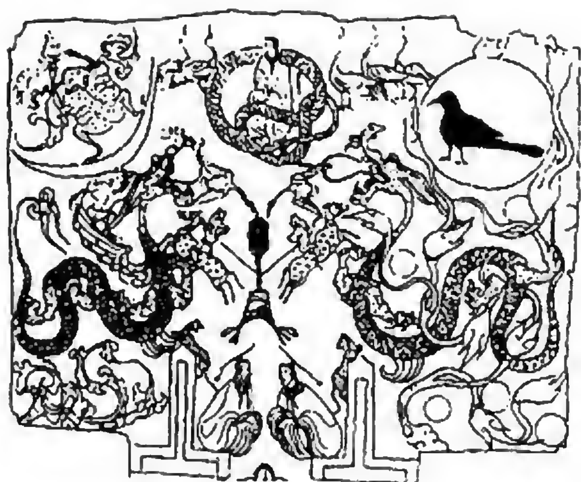


图 3－46　作为天宫大门的双阙（长沙马王堆一号西汉墓出土“非衣”帛画局部）

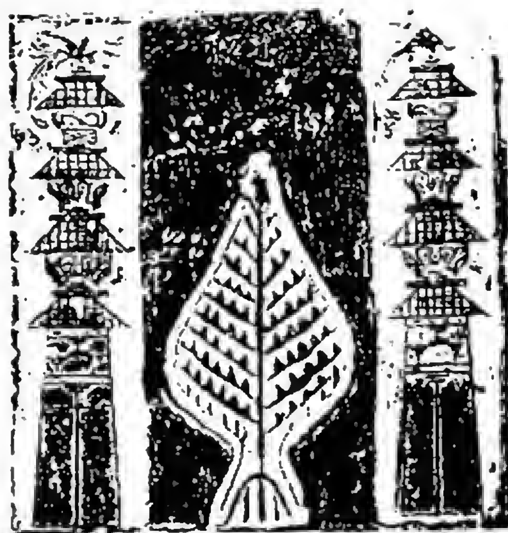


图 3－47　河南禹县出土双阙及大树画像砖



图 3－48　湖北当阳出土双阙及门吏画像砖

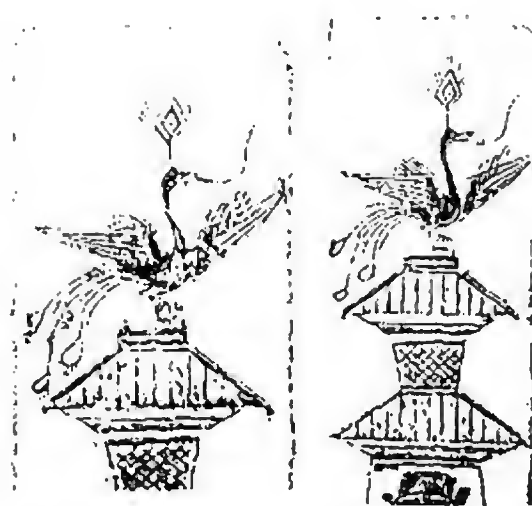


图 3－49　上立凤凰的双阙画像砖

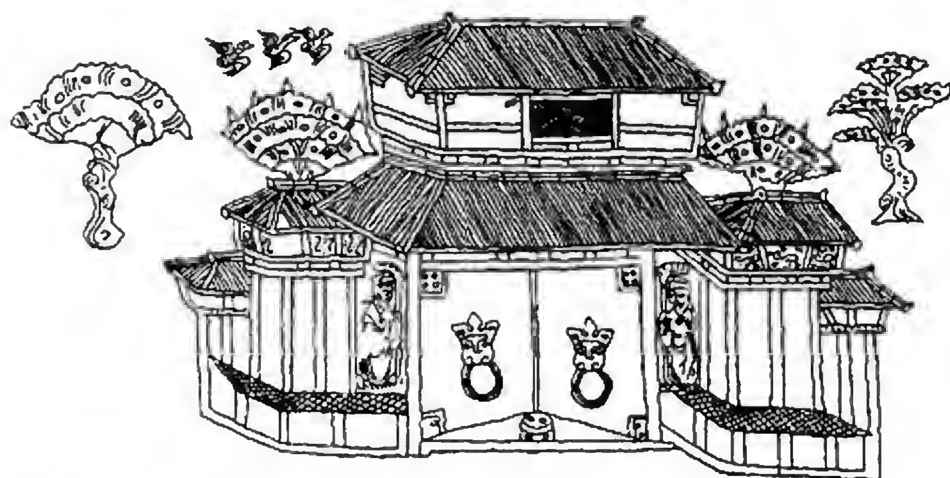


图 3－50　山东沂南东汉画像石墓所刻带双阙的重要建筑大门

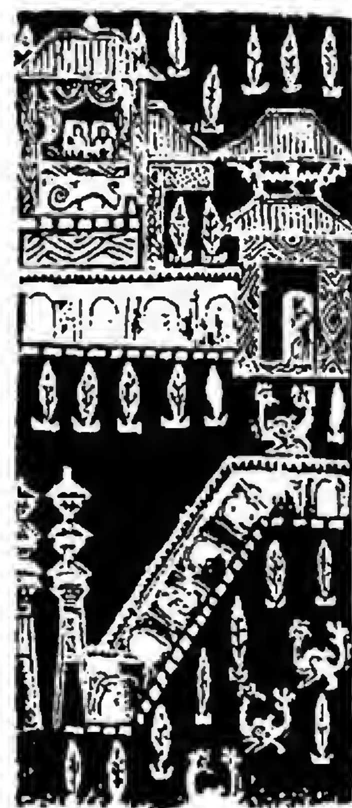


图 3～51　带双阙的宅院画像砖

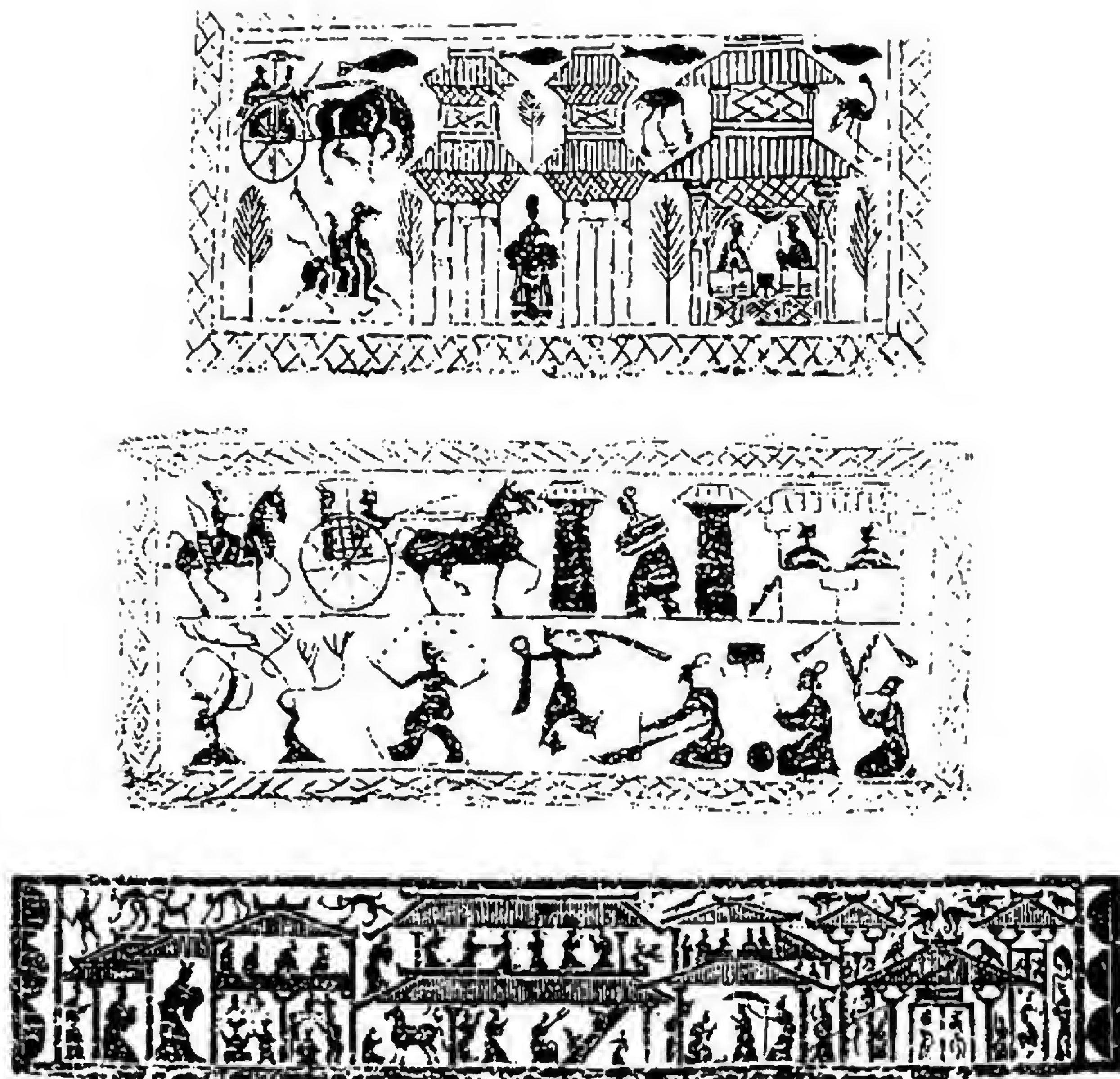


图 3－52　立在建筑群大门外的双阙画像砖
1、2　河南新野　3　江苏徐州

三　坞壁

西汉以来，土地集中，庄园经济迅速发展。东汉社会不宁，大庄园主纷纷募集徒附部曲家兵，筑坞自保，成为一方豪强。坞壁住宅在东汉的大量兴起，反映了这一社会情况。

坞壁是一种城堡式的大型住宅，兴起于东汉，明器都只是表现出它们的突出特点，其共同之处是防卫性很强，都有高墙围成方院，墙四角或有角楼，院门常作“坞壁阙”式，院内正中或靠后常建一称为望楼的四五层高楼。

坞壁明器和壁画在河南、甘肃、内蒙和广东、湖南都有出现，可见当时分布之广，其著名的例子如甘肃武威陶楼院（图 3－53）、张掖陶楼院（图 3－54）、广州的两座陶城府（图 3－55）等，前二例更为典型。院内高楼实际也是“观”，可资观望敌情，指挥防御。角楼早在春秋战国已经存在，可以加强易受攻击的墙垣四角的防御。坞壁阙是孤立双阙的发展，它不再孤立在大门以外两边，而后退与大门组合在一条直线上，目的是加强坞门处的防守。阙顶一般高于大门屋顶和两边院墙，仍保持双阙对峙的传统构图。内蒙古和林格尔东汉墓壁画“宁城图”中的护乌桓校尉幕府（图 3－56）和所绘庄园大门（图 3－57）也都作坞壁阙式。四川羊子山东汉墓出土一块画像砖，表现大门左右连接双阙，也是墓主人生前居住的坞壁大门的反映。此阙构图完美，比例合度，是一件优秀的作品（图 3－58）。

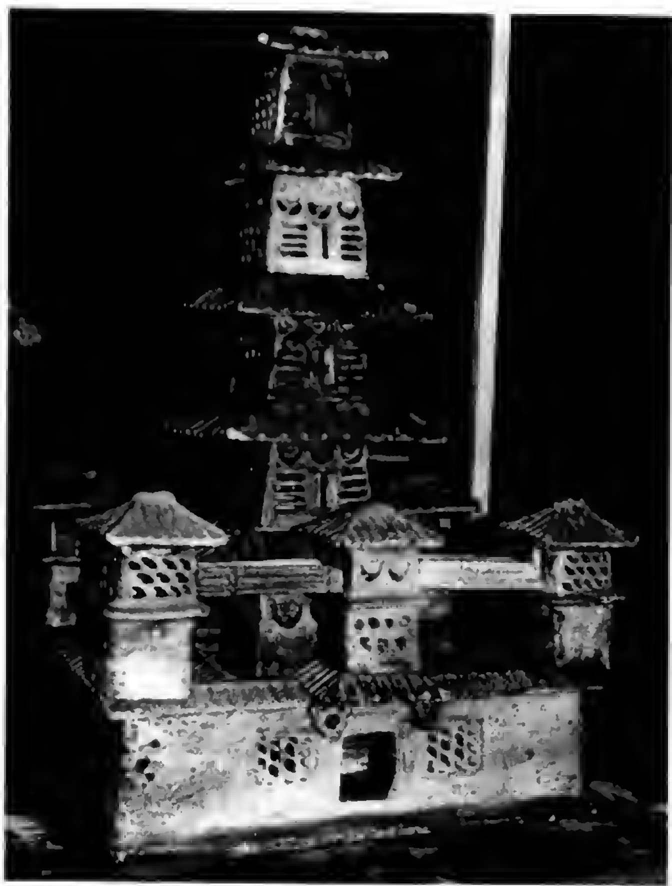
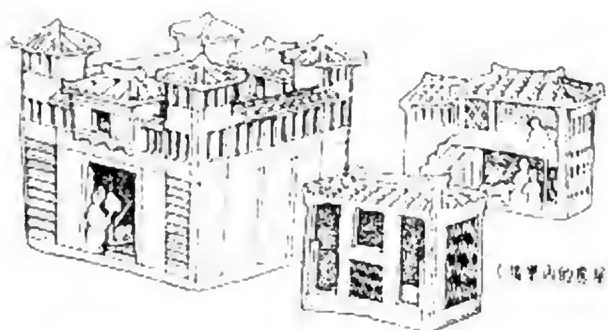


图 3－53　甘肃武威东汉墓出土陶楼院



图 3－54　甘肃张掖出土东汉陶楼院



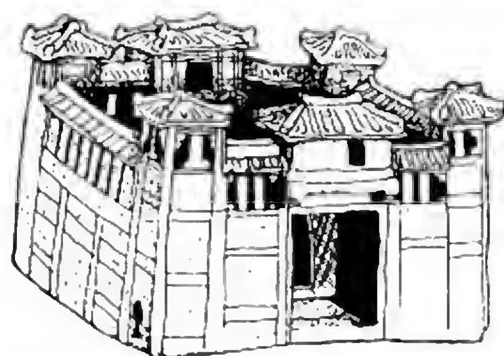


图 3－55　广州出土的两座陶城府

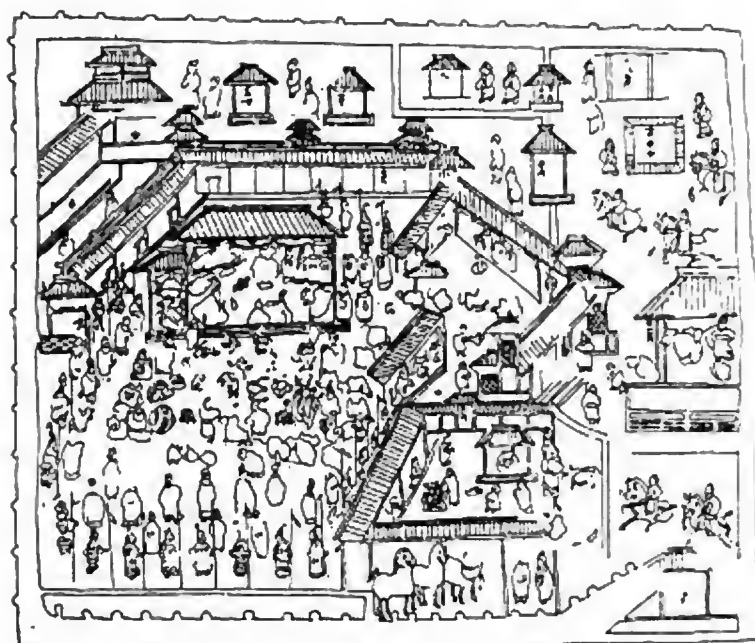


图 3－56　内蒙古和林格尔东汉墓壁画
"宁城图"中护乌桓校尉幕府大门

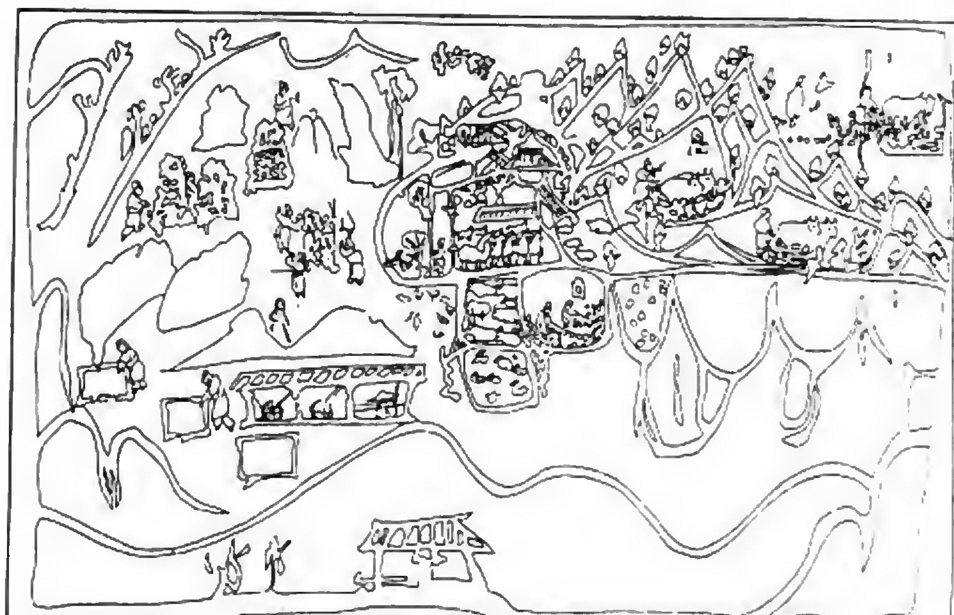


图 3－57　和林格尔东汉墓壁画"庄园图"

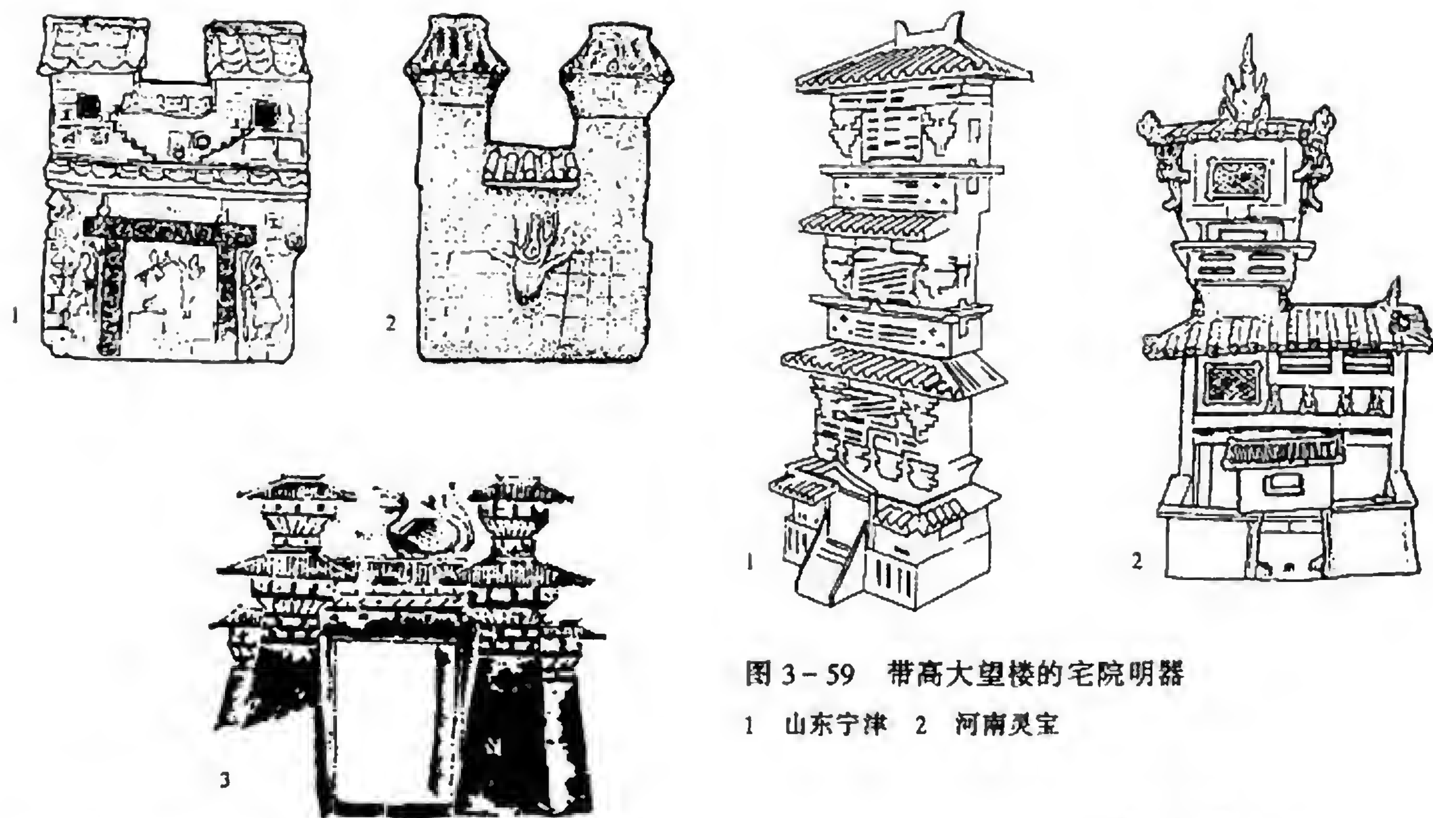


图 3－58 坞壁阙

1、2 传世品明器 3 四川羊子山东汉墓出土画像砖

图 3－59 带高大望楼的宅院明器

1 山东宁津 2 河南灵宝

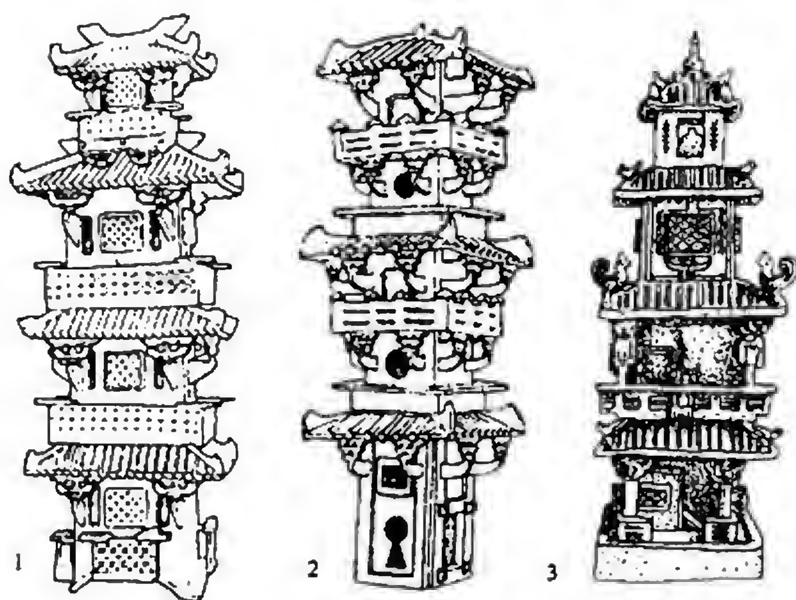


图 3－60 望楼

1 山东高唐 2 河北望都 3 出土地不详

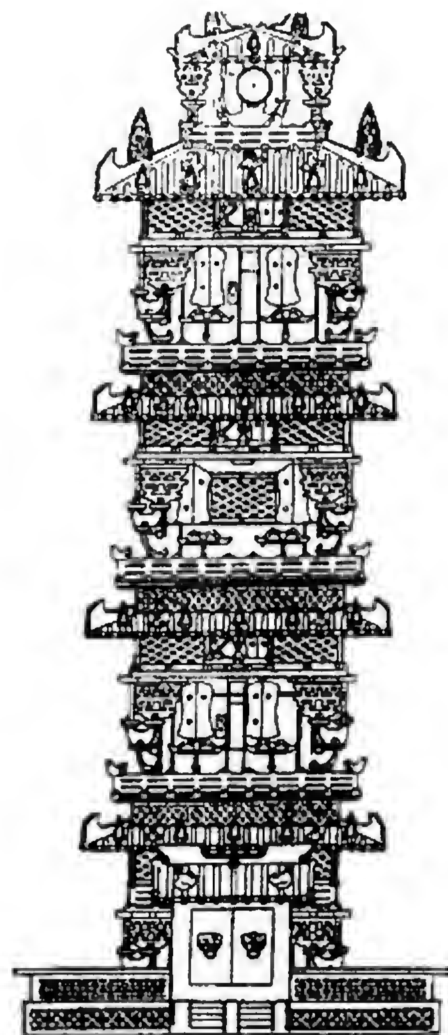


图 3－61 带院门和围墙的高大望楼

由于要对付坞外的攻击，坞壁的性格都较外向，望楼和角楼扩大了对外部空间的控制；望楼高耸，与四角角楼形成体量上的对比，形象上又取得呼应。此种构图方式我们在长安明堂辟雍中已见到过。

在宅院内建造望楼，我们在前述四川田字形宅院画像砖和云梦明器楼屋已有所见。

东汉明器还有许多单独出现的望楼，代表墓主人的地位，形式非常多样。望楼常为三层或四层，上有甲兵，伏在栏杆上紧张地准备射击，保卫着楼内对弈宴饮的主人（图 3－59～61；图版 7）。

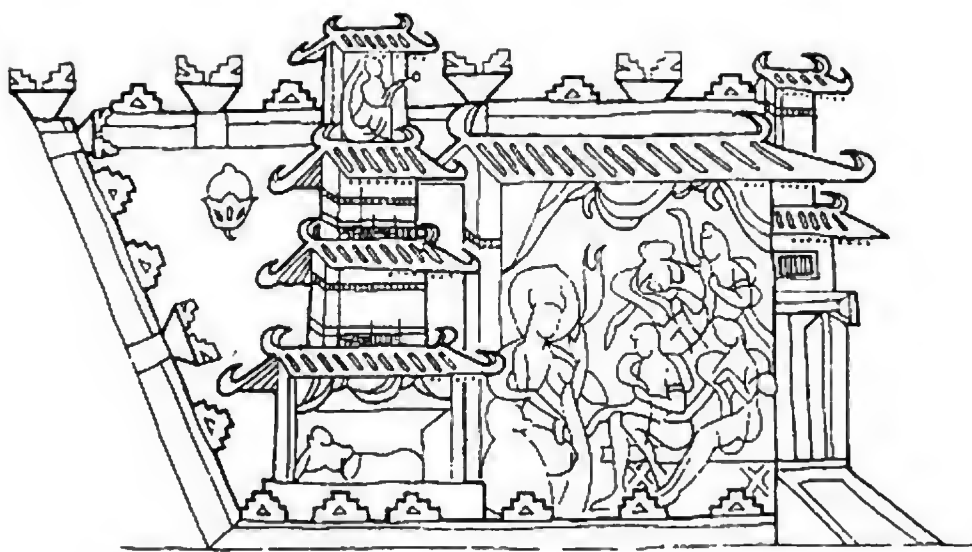


图 3-62 敦煌莫高窟北魏第257窟壁画坞壁

顺便提到，坞壁在魏晋仍然盛行。敦煌北魏壁画绘出一座坞壁，四周坞墙围护，墙间筑有“马面”，即附墙而筑平面凸出墙外的墩台。此画马面还高出墙头。坞内以一堂一楼一花示意前堂后寝和后园（图3-62）。直到隋唐中央集权再次加强，庄园经济下降，社会重新趋于安定以后，才不再大量建造坞壁。但直到明清，类似于坞壁的住宅亦未完全消失，尤其岭南地区称为土楼的客家集团住宅，更是对它的直接继承。

第七节　结构与部件

建筑具有物质的与精神的双重属性，前者主要指具体的物质的使用功能，以及建筑必须适应的物质条件，及建筑的实现必需的物质手段；后者则指建筑的精神功能。详细言之，精神功能的体现又可别为两个层次：在一般的层次，即体现为建筑形象的美的加工。人类不但按照物的规律，“也依照美底规律来造形”[23]，这是人类和动物的根本区别之一。而在更高的层次，人们还进一步要求建筑渲染出某种情绪氛围，或更传达出具有某种明显指向的精神意味，从而更强烈地感染或震撼人的心灵。

建筑的一般的美的加工与建筑的物质属性有着更多更直接的联系，即这种加工必须同建筑的物质性前提相吻合，如体现建筑形象与物质功能联系的功能美、与物质条件或物质手段联系的材料美和结构美以及施工工艺的美，等等，所谓各得其宜、缔构精巧、材精物美之类。所以，建筑结构与建筑艺术也就存在着一种互动的关系，理应也纳入于我们研究的视野。

结构与艺术的互动，一方面是结构自身的发展给建筑的形象处理带来了新的可能性，另一方面也应建筑艺术发展的需要，向结构提出了新的要求。二者互相促进，推动着建筑的不断前进。

至今人们已创造了许多结构形式，如按材料分类有木结构、砖石结构、钢筋混凝土结构、钢结构；按造构的方式分类有框架结构、承重墙结构、混合结构、穹窿结构、薄壳结构、悬索结构，等等。中国古代建筑一直坚持木框架结构本位，主要采取抬梁式构架与穿斗式构架。结构形式的不同必然带来建筑形象的不同。

本书有关建筑结构的内容，拟从上述互动的角度加以表述。全书在秦汉、隋唐和明清章各设一节，综介各时代及其前后的发展。

中国大一统之初，充溢着秦汉两代的是一片创造与探索的激情，建筑的结构也出现了一片承旧布新的局面。

尽管没有多少地面遗存，从现有资料仍可看出秦汉尤其是汉代，在建筑结构上已有了明显进步；发展的速度加快了，并表现出多样化的探索期特征。中国古代建筑结构的基本特征都已初备，在三代的纵向列柱式结构基础上更向前发展，三角梁架、抬梁式梁架、穿斗架和井干结构，都已广泛存在。西汉开始出现、东汉得以通行的楼阁，已代替了先秦广泛采用的夯土高台，更是秦汉建筑结构进步的重大表现。

一　先秦结构发展回顾

新石器时代的史前建筑，若为穴居并取圆形平面，多沿房屋外缘插置在土中的树木枝条，向上聚拢绑扎而成屋顶。为防屋顶下坠，平面中心多有一根或多根立柱。若穴居为方形或矩形平面，则两侧枝条相向交叉，内部也有立柱。地面建筑在仰韶晚期已经出现，多为方形或矩形平面，如半坡 F24、F25，柱子仍埋在土中。郑州大河村也有矩形平面。矩形平面以后成为中国建筑最基本的平面形式。

包括半坡之例在内，直到商代以前，地面建筑普遍显示的是柱子只在纵向（建筑学上特指长边走向，在中国建筑一般系沿面阔方向）连成一线，横向（沿进深方向）却不对位。半坡二例皆南北各有四柱，就只在纵向对位，横向没有对位。大河村木骨泥墙内为密置木骨，无所谓柱子。盘龙城中商宫殿的主殿 F1，北面有十七根廊柱，南面却有二十根，横向也不对位。可见此时还没有出现横向梁架。其结构可能是在各纵向柱列上（如半坡二例的两道外墙和一列中柱，盘龙城为两列廊柱和两道外墙）置连木，其上延续了前此的交叉枝条方式，沿横向斜架许多较粗的人字交叉斜梁，再上沿着与斜梁成正角的方向，置较细的纵向椽条，最上为苇束和草泥屋面。此种结构方式可称为“纵向列柱式结构”[24]。殷墟五号墓出土的晚商偶方彝，长方形彝盖仿四阿屋顶，檐下从室内伸出一排斜梁头。可见直到商末，建筑结构与仰韶晚期并没有原则的区别。建于商末的先周凤雏宫室（宗庙?），各纵向柱列也没有横向对位，柱子仍埋在土中，包在版筑墙内。这种结构缺乏横向联系，各木件的连接仍为绑扎，故结构很不稳定，柱子必须埋置，所以在较大型建筑，多在每根檐柱前方各以两根擎檐柱为辅助。纵向列柱式结构直到今天仍然存在，如云南景颇族建筑就是这样，保留了较原始的结构方式。在陕西、甘肃等地，虽然柱列早已有了横向对位，也仍存在人字斜梁和在斜梁上沿纵向置椽的做法，是此种结构的遗痕。

殷墟发现的柱下铜锧，说明柱子已不再埋入土中，上部结构已趋于稳定，这或许说明更先进的三角形梁架此时已经萌芽。

二　三角架、抬梁架、穿斗架和井干

所谓梁架即横向构架，它与纵向列柱式结构的最大区别是建筑已有了明确的横向联系，是结构的一大进步。

三角梁架是最早出现的梁架形式，即在横向对位的前后两根柱子上置横向大梁（平梁），有必要的时候，再在大梁中央下置一柱以增加支点（若平面为方形或近方而为双数开间，此柱正在平面中央，特称为“都柱”），然后在大梁上斜置人字斜梁（叉手），与平梁构成三角形，再上仍为纵向椽子和屋面。可以看出，三角形梁架正是纵向列柱式结构的继承和发展。大概从西周起，经战国秦汉直到南北朝，都盛行三角梁架。从战国和西汉墓木椁已广泛使用的榫卯看来，梁架应已实行榫卯结合，比绑扎大为坚固。西汉王延寿《鲁灵光殿赋》形容建筑说：“枝撑杈枒而斜据”，其“枝撑”即指斜梁。在山东金乡县东汉朱鲔墓石室、山东孝堂山石室和武梁祠石室，还有洛阳出土现藏美国波士顿美术馆的北魏宁懋石室，以及时当中国北朝的朝鲜“天王地神冢”墓室中，都可以看到三角梁架：平梁上有两个叉手。中国的几例都是石刻仿木浮雕，天王地神冢也是石刻的，却是真正的梁架，共四榀，分前室为六间。山东沂南东汉石室墓中有雕镌得十分壮硕的都柱，八角柱上为一斗二升斗拱，拱的两侧各出一龙形[25]。

三角梁架属静定结构体系，它的进一步发展，本可以沿着静定的方式，最后达到如同现代三角形屋架的桁架结构，西方建筑的木结构就正是这样。但中国的木结构却离开了这个方向，而代之以抬梁式梁架。

抬梁式的基本方式，是以两根立柱承托大梁和檐檩，梁上立两根短柱，其上再置短一些的梁和檩，如此层叠而上，椽子不再是纵向的，而是在檩上沿进深方向置横椽，屋顶重量通过各层梁柱层层下传至大梁，再传至立柱。在直到唐代的建筑中，这种结构的最顶部，往往仍用人字形叉手支撑脊檩，是三角梁架的遗迹。抬梁式结构比下面要谈的穿斗架可以争取到更大的跨度，但它的各层柱、梁构成矩形，缺乏斜向支撑，属于

静不定结构，不利于抵抗水平风力。而且各梁都是简支承重，未能形成桁架，充分发挥整体构架的优势，因而用料较大。但如果调整大梁以上各层短柱的高度，则可以很方便地形成古称为“反宇”的优美的凹曲屋面，也许，这正是抬梁式结构得以发展的重要原因。

穿斗架是在每条檩子下皆有柱子，或每柱都直达地面，或中隔一条或两条短柱下达地面，横向以多条水平穿枋将各柱联系起来，两根长柱之间的短柱只落到穿枋上。穿斗式较之抬梁式，柱子密，柱径亦细，结构比较轻便，但落地柱较多，不适宜需要大空间的大型建筑如殿堂等。

秦汉虽没有留下什么建筑实例，但从诸多陶制明器建筑模型、画像石、画像砖等间接资料，可以肯定的是，至迟到东汉，抬梁架和穿斗架都已存在，如四川田字形平面宅院画像砖，两种梁架都有表现。以后，这两种梁架在中国木结构得到最多采用并更加完善，而以抬梁架为主。抬梁架常用于北方和南北各地的大型殿堂中，穿斗架则为南方民间建筑所通行。

此外，还有一种井干式结构。所谓“井干”，即在木头两端凿出榫卯，交叉出头以成井字方格，如“井上四交之干”（《汉书·枚乘传》颜注），故称井干。以此井干层层叠垒而为四墙，即井干结构。最初的井干实例可见于浙江余姚河姆渡的水井，井壁四周以井干围护[26]，这正是水井之“井”字的由来。井干式建筑较早的形象资料，可见于云南出土的西汉中期几座青铜小屋和铜鼓上的线刻。可以肯定，西汉时在内地也曾用过井干，《史记·孝武本纪》疏中引《关中记》述长安建章宫汉武帝所建的井干台云：“井干台，高五十丈，积木为楼，言筑累万木，转相交架，如井干”。井干台又名井干楼，《汉书·郊祀志》也称“立神明台井干楼高五十丈”，颜注：“井干楼积木而高，为楼若井干之形也。井干者井上木栏也”。《西都赋》谓其“攀井干而未半，目眴转而意迷”，《西京赋》有“井干叠而百层，上飞达而仰眺”的辞句，可知此楼是一座颇为高耸而攀援称苦的建筑。

井干式结构是一种较落后的结构方式，使用木材既多，处理又极不灵活，以后在中原没有发展，至今只有边远而木材较丰的地区的少数民族仍在使用，如云南西北的怒族、纳西族摩梭人、普米族、独龙族[27]和少数彝族以及新疆北部阿勒泰地区和东北林区某些民族等。其外墙和内墙都是井干，屋顶仍为两坡。若在墙上开门，只需截断几根木头。

三　高台

刘熙《释名》曰：“台，持也，筑土坚高能自胜持也。”《尔雅》说：“四方而高曰台。”以土累筑高台，又见于《老子》：“九层之台，起于累土”。孔子也说过：“九仞之台，功亏一篑。”故所谓“高台建筑”主要指一种以实心土台为内核的建筑形式。土台多为方形，沿阶梯状各层台沿附建单坡建筑，台顶再建一独立木构殿堂，战国西汉以此种高台居多。也可只在台顶建屋，所建之屋可为单座也可成组，这在西汉至魏晋常见。台顶有木构建筑，又称为台榭，或单称为榭。《墨子·非乐》云：“处高台厚榭之上而视之。”《吕氏春秋》：“其为宫室台榭也，足以避燥湿而已矣”，其疏曰：“筑土方而高曰台，有屋曰榭”。

据目前掌握的资料，上古三代建筑的规模尺度不曾十分宏巨，“土阶三等，茅茨不翦”似乎是那个漫长时代建筑的缩影，后世儒生经常引为尚俭的典范，这反映了当时建筑结构尚处幼稚阶段所具有的局限性。

战国以降，随着社会生产力的发展，列国诸侯竞相大兴土木，“高台榭、美宫室”，自此高台建筑盛行，数百年间，此伏彼起，滋成风气，蔚为壮观。其实例如河北易县燕下都，高台建筑遗迹即有武阳台、望景台、张公台、老姆台等。赵邯郸、齐临淄亦如是。文献所记高台建筑更多，著名的如楚的匏居台、章华台、干溪台，齐的遄台，吴的姑苏台，赵的丛台，韩的鸿台等，都是华美高大的建筑。章华台，“楚王欲夸之，飨客章华之台，三休乃至于上”（《艺文类聚》）。又，“齐景公登路寝之台，不能终而息乎陛，忿然作色不说曰‘孰为高台，病人之甚也’”。据《老子》所述，最高可达九层。这些高台上大都有木构建筑，如匏居台：“先君庄王为匏居之台，……木不妨守备，用不烦官府”，记载使用了木材。

秦汉之际，神仙方士之说盛行，进一步刺激了高台建筑的发展。尤其秦始皇和汉武帝宠信方士，极力追

求仙居生活的建筑环境；于是“宫观复道相连”，范围广大，模仿神仙境界中飘忽不定、行踪叵测的生活方式，更大建高大台榭，以近神仙。王子年《拾遗记》记：“秦始皇起云明台，穷四方之珍木，搜天下之巧工，……有二人皆腾虚缘木，挥斤斧于空中，子时兴工，至午时已毕。秦人谓之子午台，又云二客于子午之地各起一台。”（《太平御览》卷一百七十八）武帝听信方士“用仙露和玉屑饮之可以长生”之言，乃建柏梁台，上有金人承露盘。又听信公孙卿言，以“仙人好楼居，不极高显，神终不降也”，遂建蜚廉观与通天台。后柏梁台遭火灾而毁，武帝又信越巫之说，另起建章宫，复建神明台与井干台（《汉武故事》）。神明台上建有九室，与井干台以辇道相连。《西都赋》还说神明台“虹霓回带于棼（大梁）楣（二梁）”，《吴辅记》说“建章宫北作凉风台，积木为楼”，均可见台上有木结构建筑。此外，西汉还有曲台、渐台（水中之台）、临华台、九华台、灵台、著室台、斗鸡台、走狗台、坛台、韩信射台、果台、东山台、西山台、望鹄台、眺蟾台、桂台、商台、避风台……，等等，可说是高台建筑的鼎盛期。文献所记建章宫南的璧门，门楼建在高台上，总高三十丈。汉代的礼制建筑如长安明堂辟雍、王莽九庙、东汉洛阳灵台和辟雍等也是高台。

战国以来的高台，用途不外乎游乐观望、宴请宾客、观测吉凶或操演军队，所谓“先王之为台榭也，榭不过讲军实，台不过望氛祥”，“大不过容宴豆”，多带有较强的实用性。秦汉神仙方士思想的流行，使高台建筑增加了巫术的意味，礼制建筑中的明堂辟雍更是一种象征性很浓的准宗教建筑了，但不论战国还是秦汉，高台的构筑方式仍基本一致。

以上之台，平面多为方形，但也有个别圆台。《艺文类聚》记有一座朝台，是汉代一位地方官吏为朝拜君王而建，其“圆基千步，直峭百光，螺道登进，顶上三亩，朔望升拜，号为朝台”。它的“螺道登进”，似乎与西亚古代的观星台有异曲同工之处。

汉代的一些高台建筑基址元时尚存。元·李好问谓：“予至长安，亲见汉宫遗址，皆因高为基，突兀峻峙，望之使人神志不觉森竦，使当时楼观在上，又当如何？”（转引自高敦桢《大壮室笔记》）

高台建筑在战国、西汉的盛行，具有多方面的原因，首先当然是人们对高大体量建筑崇高威壮之感的有意识的追求，同时也反映了当时木结构技术还不足以满足这种要求，仍须求助于使用已久的夯土技术，依托巨大的夯土高台，构成总体伟大的形象。夯筑高台需要耗费巨大的劳动，在奴隶社会或封建社会早期，统治者可以方便地大量无偿占有人民的劳力，这也为高台的盛行提供了前提。艺术与技术的矛盾，一定会推动技术的发展。随着技术的进步和社会状况的变化，东汉以后高台建筑渐趋沉寂，为更先进的楼阁建筑所代替。曹魏以后，高台偶有建造，如曹操在邺都所建的铜雀、冰井、金虎三台。据曹丕《登台赋》的“飞阁”、“层楼”等语，说明台上更有楼阁。曹操又为纪念官渡之战胜利，建造了官渡台。除此等少数者外，可以称道的高大台榭不大见诸记载了。

四　楼阁

木构建筑叠而为重层者，称为楼阁，或称重楼、重屋、复溜、重寮。

有迹象表明，楼阁的兴起与干阑建筑关系密切。在史前建筑章中已经谈过，所谓“干阑”，其实就是一种简单的二层楼屋，是人类历经遥远的岁月，从树居经过巢居发展来的。最早的原始干阑可见于距今约七千年的浙江余姚河姆渡，是在沼泽中先竖立桩柱，柱上架木楞构成平台，再在其上建屋。干阑的进一步发展则将桩柱与屋柱合而为一，构成整体稳定的结构，不再桩入土中。干阑主要流行于长江中下游百越居住的地势低下地区，至今西南和华南百越族系后裔诸少数民族，以及受其影响的其他民族仍在使用，楼下畜养牛豕，楼上住人。

有研究者曾将干阑列为一种独立的结构形式，其实不确；由历史资料以及现在还在建造的干阑看来，其结构既可以是穿斗式的，也可以是抬梁式的，甚至还可以是井干式的，所以干阑只是一种建筑形式或居住的方式，与“结构形式”有概念之别。

西汉东汉之交，中国建筑结构趋于成熟，楼阁的开始通行是其最重要的标志。

结构的趋于成熟，与南北文化交流有甚大关系。商鞅担任秦国“大良造”时，于战胜魏国之后修筑咸阳都城，即仿效魏宫营建冀阙。在统一六国的过程中，“秦每破诸侯，写仿其宫室，作之咸阳北阪上，南临渭，自雍门以东至泾渭，殿屋复道周阁相属”（《史记·秦始皇本记》）。原来流行于百越地区的干阑建造方式，随着楚灭越、秦灭楚，也传入中原。汉高祖刘邦为楚人，随之起义者也以楚人居多，中原文化与楚文化的交融因而有了更好的契机。经过一段时间的酝酿，到了东汉，楼阁建筑便大量出现。

河南陕县出土一座东汉望楼明器，楼立于水盆中，盆中有水鸟，盆边有甲兵巡逻，表示望楼建在水池中。望楼下层透空，从池中架立四根立柱，支持上面两层，与干阑十分相似。类似于此种建在水池中带有明显干阑意味的明器所见甚多，透露了干阑与楼阁的密切渊源（图3-63）。东汉高台的减少与楼阁的大量出现几乎同步，这既是建筑技术的提高，也为建筑艺术开拓了新的天地。

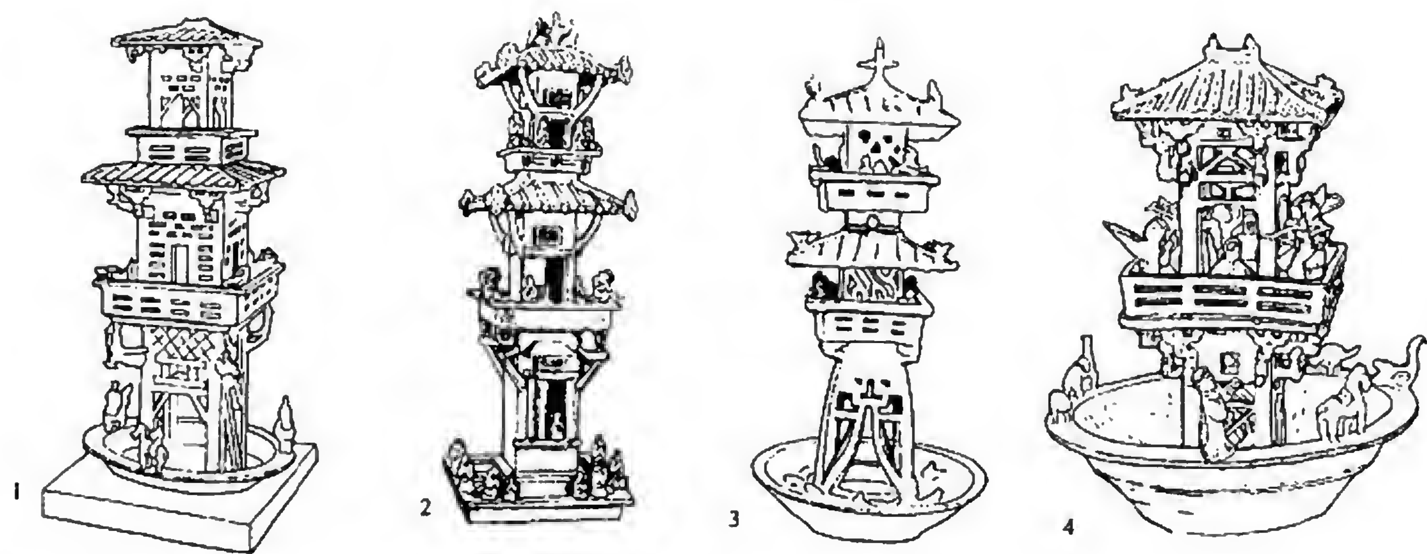


图3-63　立在水池中的望楼

1　河南陕县　2　河南灵宝　3　出土地不详　4　西安

楼阁结构的要义是使上层的柱子得到稳固的支撑，务使整体构架有较强的刚度与较好的结构整体性，要做到这一点，则应加强柱间的横向联系，如在柱脚设地栿，在柱头设阑额，并在柱身中部加一条当时称为“壁带”（相当于后世所称“腰串”）的横方，汉代楼阁还有的在下层柱间设斜撑。柱子、地栿、额枋与斜撑形成完整构架。

从汉代起，楼阁的形象处理就不尽相同，或在腰檐上置平坐，于平坐上再叠置上层，沿平座边沿施勾栏；或在各层间只设腰檐，不置平坐；也有的不施腰檐，只有平座。唐宋时为了区分这些不同，将只有腰檐没有平座者称为“楼”，将既有腰檐又有平座或只有平座而无腰檐者称为“阁”；若两者皆无，只是重层而上，又特称为“竖楼”。三者合称，即为“楼阁”。明清以后此种称谓上的区分已不明显，只称楼阁，甚至称楼为阁或称阁为楼，亦无不可。

腰檐和平座的挑出，可以保护土墙。楼的高耸体形造成的向上动势被层层屋檐和平座的水平线条所减弱，并使楼与其他以水平线条为主的单层殿堂取得协调。所以，中国楼阁与一味强调垂直线条的欧洲的石头尖塔风貌颇不相同。每层平座便于凭栏远眺，又体现了中国人特别重视与自然相亲的观念，也与西方尖塔塔身封闭不可登眺的情趣迥异。

楼见诸于史籍，最早在春秋，至西汉渐兴而东汉大行。《西京赋》记西汉长安之“旗亭五重，俯察百隧”，高度一定已相当可观。东汉的第宅民居也颇流行楼阁，如侯览曾“起第十六区，皆高楼四周，连阁洞门”（《艺文类聚》引《汉记》）；南阳樊氏“起庐舍，高楼连阁”（《水经注》淄水条引《续汉书》）；陈人彭氏“造起大舍，高楼临道”（《后汉书·黄昌传》）；外戚中官所造馆舍“凡有万数，楼阁连接，丹青素垩”

(《后汉书·宦者传》)。东汉明器中所见更多，高者可有五层。宅院中的楼阁，除用为居住者外，一般称为望楼，用为宅院防卫。此外，在城市里还有谯楼、市楼、仓楼、硐楼、角楼之类。

汉末三国时，楼阁建筑已呈向高大发展之势。前举汉末铜雀台上大型建筑组群中即有楼阁。此外，魏文帝曹丕于黄初二年（221）在洛阳建凌云台，其上也有多层楼阁。凌云台之楼由木材架构，以缔构精巧闻名于世。去曹魏尚近的南朝宋·刘义庆《世说新语》追述此台云："凌云台楼观极精巧，先称平众木轻重，然后造构，乃无锱铢相负。揭台而高峻，常随风摆动，而终无倾倒之理。魏明帝登台，惧其势危，别以大材扶持之，楼即颓坏，论者谓轻重力偏故也。"木构高楼为柔性结构，"随风摇动"云云，其实可以无虞，大木扶持，柔性不存，反致倾坏。由此可见当时造楼技术已相当复杂而且高明。《艺文类聚》引杨龙骧《洛阳记》记此台"高二十三丈，登之见孟津"，一说高十三丈余，应都包括台体在内。前者约合今 55 米余，可能有所夸大，后者合今 30 米余，可能接近真实。《世说新语》注谓此"楼方四丈，高五丈"，是说楼阁本身高度，约合今 12 米，应为两层。

像凌云台上这样精巧的楼阁，汉末魏晋也并非绝无仅有。《艺文类聚》引《博物志》载："江陵有台甚大，而唯有一柱，众梁皆共此柱"，此处之"台"其实也应是楼。甚大之楼却只有一柱架持，若不是熟知杠杆原理和木构架的结构方法，是不可想象的。魏明帝曹睿于洛阳城西北角筑金墉城，"起层楼于东西隅"，内有楼高百尺。大夏门门楼三层，亦高百尺（《水经注》）。后赵邺城凤阳门，"五层楼，去地二十丈，长四十丈，广二十丈，安金凤凰两头于其上"（《艺文类聚》引《幽明录》）。

这种多层建筑，已与后世的佛塔有相近之处，尤其是河南洛宁 4 号墓出土的一座东汉五层方形陶楼。此楼层层收分，最上一层结庑殿顶，用短脊，中设一鸟，很像后世的攒尖顶，若将立鸟改为塔刹，就几与佛塔无异。楼阁层层收分，上部各层重量递减，各层柱子微向内倾，增强了结构的稳定。

将中国式的楼阁与印度的窣堵坡联系在一起，形成中国式的佛塔。最早见于文献的是汉末三国笮融在徐州所起的浮图祠，"垂铜盘九重，下为重楼阁道，可容三千余人"（《三国志·吴志》刘繇传）。其重楼的式样，想必与洛宁陶楼接近。佛塔的兴建，不断鼓舞着木构建筑向高层发展的尝试，以后历魏晋隋唐，木塔竞相争高，出现了许多名冠古今的伟构，然其源于汉代楼阁，当属无疑。

五　结构部件

秦汉建筑处于结构的形成期与探索期，体系尚不成熟，细部处理也不规范，样式多样，不拘一格。

墙体

墙体版筑夯土以为围护并增加承重柱的稳定，在柱间多用水平方向的壁带加固。也有土坯墙，牢固程度不如版筑，故时将两者混合使用。在夯土墙或土坯墙表面，则以草泥抹面并涂白灰，不仅有美化的作用，也增强了墙的整体性能。

柱子有方柱、抹角方柱（即方柱略抹去四角，又称小八角柱）、八角柱和圆柱。柱身上有时竖向刻槽为饰，或束竹或凹楞。柱头与柱础也出现了许多后世不多见的形状（图 3－64）。

汉代多见"壁带"一词。壁带横在墙壁中部，服虔曰："壁中之横带也"，颜师古："壁中横木，露出如带者也"。壁带应在墙的内外都有施用，横向连系各柱，起固结土墙的作用。《汉书·翼奉传》："地大震于陇西郡，毁落太上庙殿壁木饰"，提到的也是壁带。壁带在南北朝时仍有，在敦煌石窟北朝壁画中多有描绘[28]。

屋顶

秦汉的屋顶因袭三代先秦，主要仍是四坡的庑殿和两坡的悬山两种，前者四面排水，后者两面排水，并在山墙方向悬出。较前进步者为秦汉出现了近似于方形攒尖顶的屋顶，但真正的攒尖顶梁架木件最后都要集

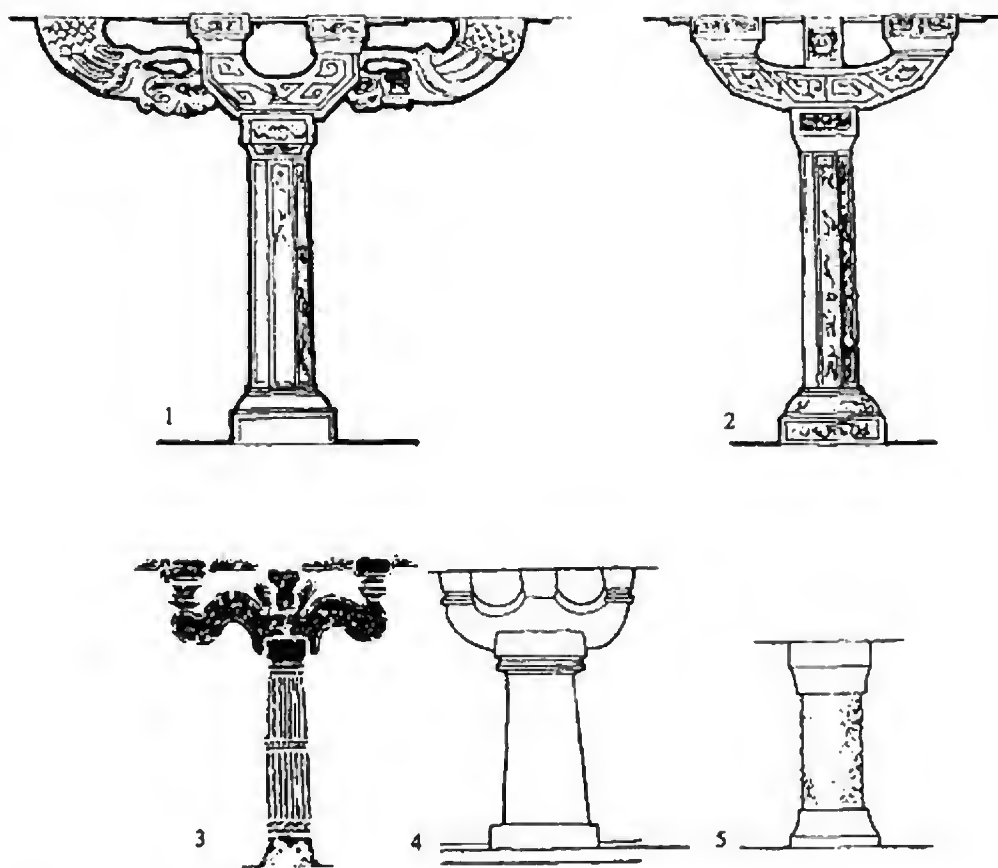


图 3－64　汉代石柱

1、2　山东沂南汉墓八角柱　3　河南柿子湾束竹柱　4　四川彭山方柱　5　山东安丘圆柱

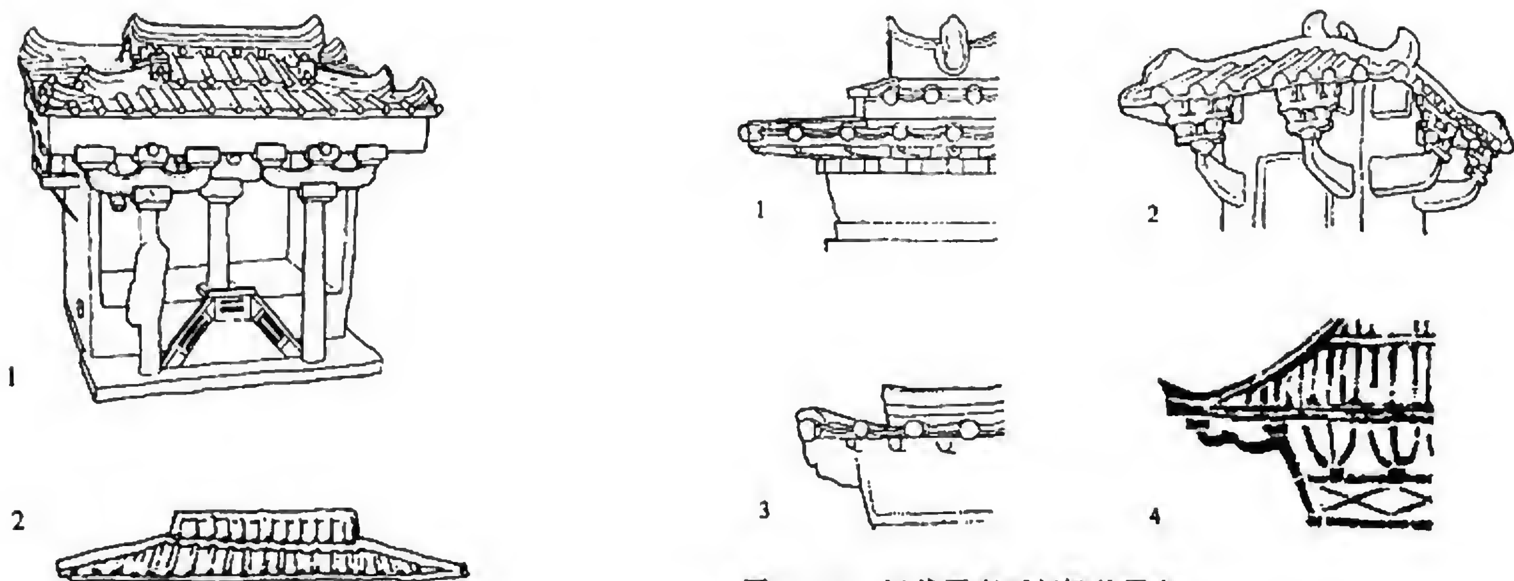


图 3－66　汉代平直不起翘的屋角

1　高颐阙　2　太室阙　3　望都陶楼　4　四川画像砖阙楼

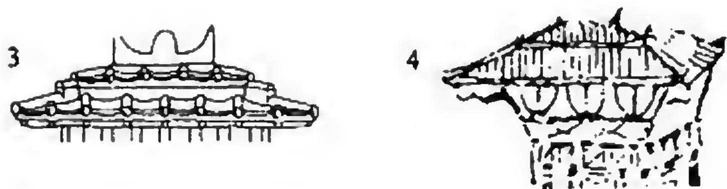


图 3－65　汉代两段式歇山屋顶

1　四川牧马山　2　美国纽约博物馆藏传世品

3　高颐阙阙顶　4　四川宅院画像砖望楼屋顶

中到一点，汉代还难以做到，所以汉代的“攒尖”大都有一段短短的正脊，实为庑殿顶的特例。东汉还有极少的歇山顶，即屋顶上半部是悬山，下半部是庑殿，两段之间保留一次跌落，是歇山顶的初期形式，可见于成都牧马山东汉明器和现藏美国的传世东汉明器（图 3－65）。

此外，还有少数屋面凸曲的囤顶，或形如截头方锥体的盝顶。

屋面的做法也大多沿续三代先秦的传统，为平整斜面，坡度平缓，不凹曲，没有“反宇”；屋角平直，无起翘。只是有些建筑在屋脊尽端用瓦件砌成微微上翘的样子，减弱了僵直的感觉，可能正是以后中国建筑最富特色的屋角起翘做法意匠之发轫（图3－66）。至于唐宋发达起来的例如屋脊的推山、屋檐和屋面的生起、屋角的生出等等，此时也都没有迹象。但前述东汉两段式歇山屋顶，上段坡度稍陡，下段稍平，“上尊而宇卑”，据说具有“吐水疾而霤远”的作用，当然也有美化屋顶之功，可能是反宇的前身[29]。两段式屋面不但在歇山顶上出现，也存在于庑殿、悬山屋顶。

屋脊用在各坡屋面的相接处，实际功用是防止雨水下漏，但具有很强的造型意义。最高的水平屋脊称正脊。庑殿顶的四向斜脊和歇山、悬山顶前后顺坡而下的脊称垂脊[30]。屋顶是中国建筑造型的重要要素。总的来说，汉代屋顶的作风比较重拙，硬朗有力，除了瓦当以外没有更多装饰，但有些较重要建筑在正脊中央立凤鸟为饰。

斗拱

斗在西周已经出现，最简单的斗拱组合也见于战国，但彼时尚未见斗拱出挑的做法。至汉代，从明器和画像砖、画像石，以及石阙和汉墓石柱，一斗二升和一斗三升都十分多见，后者是在一斗二升的基础上在拱的中间也加上一块斗。在此以上还可再重复一层，构成重叠多层的斗拱。

汉代斗拱的发展主要体现在出跳斗拱的出现，是从柱身直接悬挑而出，以后称为插拱，又称丁头拱。在插拱端头，再设置平行于屋檐的一斗二升（此处之“斗”指柱头的栌斗，“升”指拱端的散斗），也有少数一斗三升，这是汉代最常见的斗拱样式。还有的更在一斗二升之升的上面再重叠一层，《西京赋》所云“结重栾（拱）以相承”，就是说的此种重叠斗拱。角部在正侧两面分别挑出斗拱，斜向45°方向并无斗拱之设；或斜向栌斗（一组斗拱最下的斗）上的拱作反45°斜放，散斗仍只承托正侧两面。所以，汉代尚无以后的那种完整组合的转角铺作，仅只柱头铺作一种而已（图3－67）。

拱的另一种形式是曲枅，弯形，早期又称“曲栾”或“栾”，两端置斗，也是一斗二升。

河南的一些画像石十分有趣：水中一座小亭，由从斜梯上层层伸出的巨大插拱支承，最下一条插拱用粗壮短柱承托，非常突出地表现了斗拱的结构作用（图3－68）。

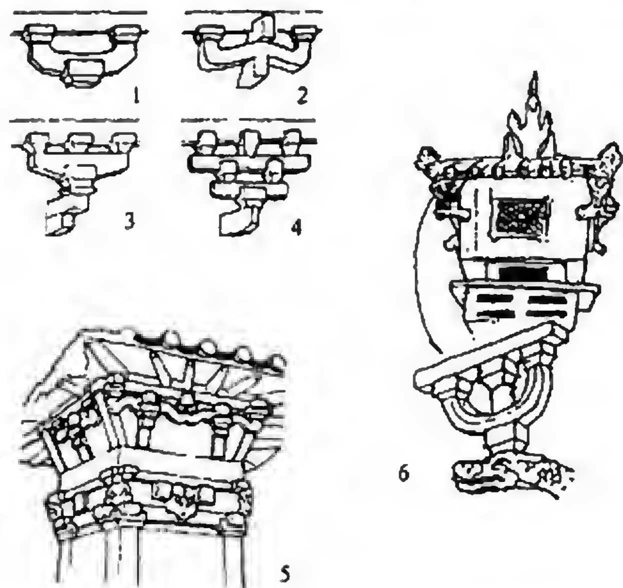


图3－67　汉代斗拱

1　一斗二升（四川渠县冯阙）　2　一斗二升交耍头（四川渠县沈府君阙）　3　一斗三升（河南三门峡明器）　4　重拱（河北望都明器）　5　一斗二升交耍头曲拱（四川渠县无铭阙）　6　一斗三升抹角斗拱（河南灵宝陶楼）



图3－68　河南出土汉代巨大斗拱承托的水榭画像石

汉代建筑之不做角翘，与斗拱的发展有直接关系。汉代斗拱虽处于初级状态，但尺度颇大，外挑很远，结构作用十分突出，最外一根桁木的挑出几乎全靠斗拱承托，椽子或板椭（板椽）从桁木伸出很短，所以相当于转角45°椽子的角梁不须加大（同时也无须在此处有斗拱承托），角翘也就不会产生了。只有极少的例子如东汉末的个别石阙，似乎可以看出结构本身有极微少的角翘，是角翘的雏形。

斗拱不仅具有结构作用，同时也有很重要的造型意义，是中国建筑寓装饰于结构的典型例证。总的来说，汉代斗拱的形制仍较简单、粗巨而自由。拱或平或曲，有的甚至把拱刻成动物等形状，如前举沂南汉墓的都柱，在一斗二升的拱身两侧，又伸出硕大的龙头形拱。这些、都是是发展期的特点。

第八节　建筑装饰与色彩

秦汉建筑除了为数不多的石阙和陵墓，占主流地位的木结构现已无存，但从古代文献特别是汉代特别发达的赋体文学作品、遗留下来的某些建筑部件如瓦当，间接证物如画像石、画像砖、建筑明器等，仍可得到不少关于当时建筑装饰与色彩的资料。给我们的印象是，在宫殿、坛庙和皇家苑囿等高级建筑中，建筑装饰与色彩的处理手法，已在先秦的基础上有很大发展，构思奇巧，装饰华美，色彩瑰丽。张衡《西京赋》形容长安建筑说："亘雄虹之长梁，结棼橑（阁楼的大梁）以相接；饰华榱（椽）与璧珰（瓦当），流景曜之韡晔；雕楹（柱）玉碣（柱础），绣栭（斗拱）云楣（梁），三阶重轩，镂槛（栏杆或门槛）文棍（类于连檐板），右平左墄，青琐（门窗所雕连锁文）丹墀（台阶，或引申为地面）。"可见从梁柱斗拱椽头，到门窗台阶地面，都广施装饰。班固《西都赋》也说："其宫室也，……植中天之华阙，丰冠山之朱堂。……雕玉瑱（柱下石）以居楹，裁金璧以饰珰，……列钟虡（原意为鹿头龙身神兽，用为钟磬架子两旁立柱的装饰，此处借指架子立柱）于中庭，立金人于端闱（端为正门，闱意侧门）"，"殊形诡制，每各异观。""肇自高（高祖）而终平（平帝），世增饰以崇丽，历十二之延祚，故穷泰而极侈。"柱下玉石为础，瓦当贴以金璧，庭中、门外列有建筑小品和雕刻，崇而且丽，穷极侈华。赋是一种以铺陈张大，恣肆排闼为特点的文体，其中所述，不免会有所夸张，然由此类文字之多，记述之详，当非全无依据，毕竟给我们提供了许多信息。

秦汉建筑装饰与色彩，手法甚为丰富，表现出很大的创造性与自由性，但并未形成固定的模式，带有较强的初创期特点，可从涂饰、彩画、斗拱、雕刻、雕塑、壁画、画像石、画像砖和金玉珠翠锦绣装饰等方面来叙述。

一　涂饰与彩画

涂饰用于壁面和地面。土墙壁面多草泥抹面，再以白灰或蜃灰涂白。也有少数特殊做法，如后宫有以椒涂壁者，谓之"椒宫"，取椒多子之义，并有香气。东汉洛阳灵台两层壁面皆在白灰粉刷后，再于东、西、南、北四个方向分别涂以青、白、红、黑四色，以符四方四色之义[31]。

宫中地面除沿用以往抹草泥的方法外，也开始用方砖铺地，或以红、黑两色漆地。"以丹漆地，或曰丹墀"（《汉官典职》），继承了周天子"赤墀"之制，《西京赋》"青琐丹墀"中的"丹墀"也是指此。汉又有"玄墀"一词，是用黑色漆地，《西都赋》云："玄墀砌扣，玉阶彤庭"，是指殿内施黑，庭中施红，另见《汉书·外戚传·赵飞燕传》称昭阳宫"其中庭彤朱，而殿上髹漆"。

此外，在宫殿中又常铺以地毯。

彩画施于木面，用以装饰梁、枋、椽、柱、斗拱、门窗、天花和藻井等木构件，是单色涂彩的发展，已见于先秦，秦汉更为广泛。前举《西京赋》已见"绣栭云楣"、"镂槛文棍"、"青琐丹墀"等词。"青琐"是说在木雕连琐纹门窗格上涂饰青色，据说是天子之制。赋中还说："故其馆室次舍，彩饰纤缛，裛（缠绕貌）以藻绣，文以朱绿。"三国魏何宴《景福殿赋》也说到"文以朱绿，饰以碧丹，点以银黄，烁以琅玕（美

玉)，光明熠爚，文彩璘斑"，均可见彩饰之盛。还有"山节藻棁（音浊)"，是在斗拱的"节"即斗上绘山纹，梁上短柱绘水草。

藻井彩画多画荷蕖等水生植物。《西京赋》说："带倒茄于藻井，披红葩之狎猎。"注曰："藻井当栋中，交木如井，画以藻文，饰以莲茎，缀其根井中，其华下垂，故云倒也。"《鲁灵光殿赋》也说："圆渊方井，反植荷蕖。发秀吐荣，菡萏披敷。"藻井中画水生植物主要用意为厌火祥。《风俗通义》云："殿堂象东井（井宿，二十八宿之一，在玉井之东）形，刻作荷菱。菱，水物也，所以厌火。"沈约《宋书》也说："殿屋之为圜泉方井兼荷华者，以厌火祥。"汉代藻井实例可略见于山东沂南东汉画像石墓中（图3－69)。藻井的做法流传久远，至明清迄未少衰。井内绘以水生植物更盛行于隋唐，在敦煌石窟中非常多见。

《前汉书》广川惠王传又提到："广川王……画屋为男女裸交接，置酒请诸父姐妹饮，令仰视画"，说明天花彩画有以春宫为题材的。与此相类的做法晚至清代仍有，不过已经画在天花内的隐蔽处了。古称男女之事为"云雨"，故此种做法或亦与厌火有关。

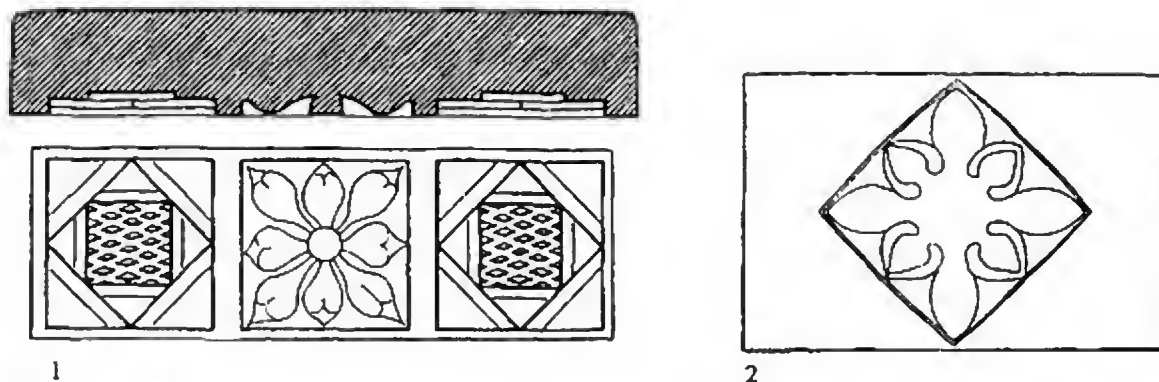


图3－69　藻井

1　山东沂南东汉画像石墓后室　2　江苏徐州青山泉东汉画像石墓中室

二　雕饰

前举《西京赋》、《西都赋》中已多有"雕楹"、"镂槛"等类文字。从其他诸多文献，亦可见汉代宫殿的木构件，无论梁、柱、枋、椽、斗拱、门窗、藻井和柱础，多施以雕饰，作龙凤、人物、神仙、玉女和飞禽走兽、莲荷花草之形。今再举王延寿《鲁灵光殿赋》一以概之。赋曰："龙桷（椽）雕镂，飞禽走兽，因木生姿。奔虎攫挐以梁倚，仡奋亹而轩鬐；虬龙腾骧以蜿蟺，颔若动而躨跜。朱鸟舒翼以峙衡（横木)，腾蛇蟉虬而绕榱（椽)。白鹿孑蜺于欂栌（斗拱)，蟠螭宛转而承楣（梁)。狡兔跧伏于柎（器物之足）侧，猨狖攀椽而相追。元熊舑舕以断断，却负戴而蹲跠。齐首目以瞪眄，徒脉脉而狋狋。胡人遥集于上楹（柱)，俨雅跽而相对。仡欺猥以鵰䀹，顤顟顟而睽睢；状若悲愁于危处，憯颦蹙而含悴。神仙岳岳于栋间，玉女窥窗而下视。忽瞟眇以响像，若鬼神之仿佛。"以上文字，除形容木雕外，可能也涉及彩画。

除建筑木雕外，也有石雕和金属雕刻，如柱下有称为玉碣、玉瑱的石雕柱础。

此外，汉代还有许多石雕建筑小品，布置在宫殿园林和陵墓中，多以神话为题材。西汉建章宫中的神明台，武帝时作，"上有承露盘，有铜仙人，舒掌捧铜盘玉杯，以承云表之露，以露和玉屑服之，以求仙道"（《三辅黄图》引《庙记》)。苑中还有飞廉观，亦武帝作，"飞廉神禽，能致风气者，身似鹿，头如雀，有角而蛇尾，文如豹，武帝命以铜铸置观上，因以为名"（《三辅黄图》)。在苑内昆明池中，"刻石为鲸鱼，长三

丈，每至雷雨，常鸣吼，鬣尾皆动"，又"立牵牛、织女于池之东西，以象天河"（《三辅黄图》）。

太液池在建章宫西北。《三辅黄图》引《关辅记》记池中也有石刻鲸鱼，长三丈，"以象北海"，此或与《庄子·逍遥游》有关。《逍遥游》曾提到"北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也"，似为鲸。《汉书》也说到池内"刻金石为鱼龙奇禽异兽之属"。

陵墓石雕如华表，石阙、石人、石兽等。保存至今的如西汉霍去病墓之石人石兽，及前文所举诸多东汉石阙。霍墓石刻以写意为主，构思恣肆豪放，手法却浑厚朴质，很能代表汉代之艺术精神，是重要的雕刻艺术遗存。

三　壁画

秦汉时代，室内壁面广施壁画。汉代是壁画获得发展的时代，无论宫殿祠庙、官邸宅第，或墓室，都以之为重要装饰手段。

秦咸阳一号宫殿遗址发现有壁画残片，复原为横向菱形组合（图 3－70）。《鲁灵光殿赋》对建于曲阜的西汉灵光殿壁画做了详细的记载。赋曰："图画天地，品类群生。杂物缪形，随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初，五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。……黄帝唐虞，轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主，忠臣孝子，烈士贞女，贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。"蔡质《汉官典职》记：明光殿"省中皆以胡粉涂殿，紫青界之，画古烈士，重行书赞云云。"长安麒麟阁为萧何所造，宣帝时曾图霍光等十一功臣像于阁上，以表扬其功绩（《汉书·苏武传》）。

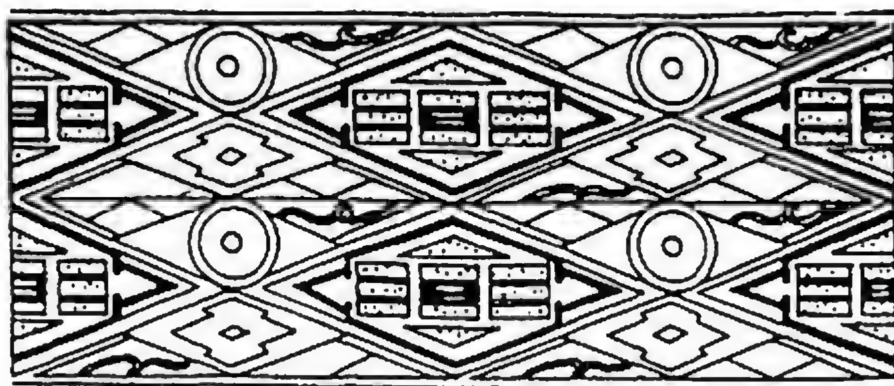


图 3－70　秦咸阳一号宫殿遗址出土壁画残片

官署也绘壁画，内容以历任长官事迹为主，以诫后人。《后汉书·郡国志》注引应劭《汉官》曰："尹，正也，郡府听事壁诸尹画赞，肇自建武，讫于阳嘉，注其清浊进退。"

祠庙也有壁画。《后汉书·延笃传》云："乡里图其形于屈原之庙。"

由上可知，与宗教充分发展以后的情况不同，汉代壁画除浪漫而富于想象的神话内容外，多以传说或现实人物为主，"恶以诫世，善以示后"，寓有强烈的教化色彩，此应与"罢黜百家，独尊儒术"的汉代社会思想有关。顾炎武《日知录》指出："两汉时凡有行谊可敬之人，必以图画传之。"

汉阙也有壁画。崔豹《古今注》述此云："其上皆垩土，其下皆画云气仙灵、奇禽怪兽，以示四方。苍龙、白虎、元武、朱雀，并画其形。"

汉代木结构建筑未能保存，以上壁画均已无存，现在发现的汉代壁画都在西汉晚期和东汉的墓葬中。汉墓壁画的内容相当丰富，较著者如洛阳王城公园西汉墓中的二桃杀三士、鸿门宴和打鬼图（傩戏）[32]；洛阳西汉卜千秋墓神仙图[33]；内蒙古和林格尔新店子一号东汉墓有五十七组约 100 平方米壁画，绘宁城图及墓主人生前经历地、坞壁、出巡、劳动场面和乐舞百戏[34]；河北安平东汉墓绘有由多达二十几个院落组成的大型坞壁，并五层高的旗亭或望楼[35]；以及河南密县打虎亭东汉墓有规模极大的宴乐百戏图[36]，等等。

四　画像石、画像砖及铺地砖

汉代盛行一种在石头或砖头表面上施以雕刻的装饰做法，主要是线刻，也有薄浮雕，强调平面感，虽为雕刻其实与绘画关系密切，是半画半雕的艺术，称为画像石、画像砖。画像石、画像砖在西汉兴起，东汉更盛，主要施于墓室中，也见于墓上石祠如武梁祠、孝堂山祠等。画像石、画像砖分布颇广，在山东、河南、四川、江苏、陕西、山西、河北、安徽、湖北均有发现，而以山东、河南、四川数量最多。山东所见全是画像石；河南砖石皆有，以石为主；四川则以砖为主[37]。

画像的内容主要有以下几类：一、神话传说，如东王公、西王母、伏羲、女娲、飞仙等；二、劳动和生活，如耕织渔猎、驷马出行、宴饮、祭祀、讲经、射猎、汲盐以及歌舞、百戏、杂技等；三、建筑，如门阙、楼阁、宅院、桥梁以及建筑构件如铺首等；四、自然风光，山川河流、天体星宿，飞禽走兽；五、历史传说，人物故事。

山东画像石以嘉祥东汉武氏墓群石刻、沂南东汉画像石墓[38]、临沂、安邱等大型画像石墓和武梁祠、孝堂山祠、两城山称著（图 3－71～73）。河南以南阳一带画像石知名。四川画像砖墓分布于成都一带的较多，并以现实性较强而独具特色。

秦汉两代都有不少铺地砖被发现。砖多方形，上有凸起的图案。简单的只是乳突，复杂者有几何纹、文字、动物及其组合（图 3－74～76）。还有不用来铺地的长方形砖或空心砖，也饰有图案（图 3－77）。



图 3－71　武梁祠汉画像石

上　管仲射齐桓公；　中　荆轲刺秦王；　下　伏羲、女娲

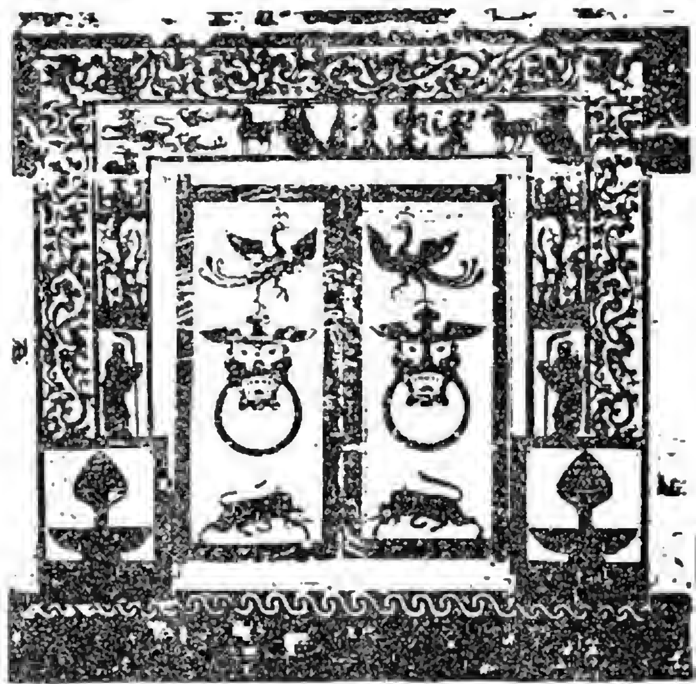


图 3－72　陕西绥德汉画像石墓墓门

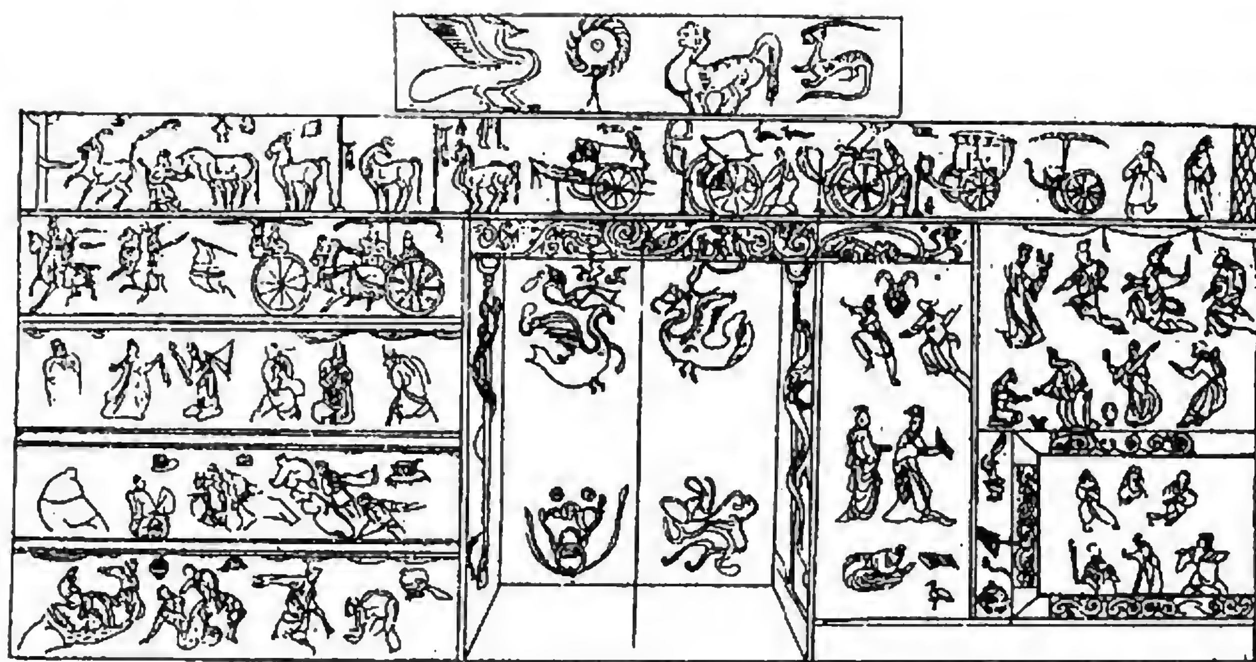


图 3－73　浙江海宁汉画像石墓前室

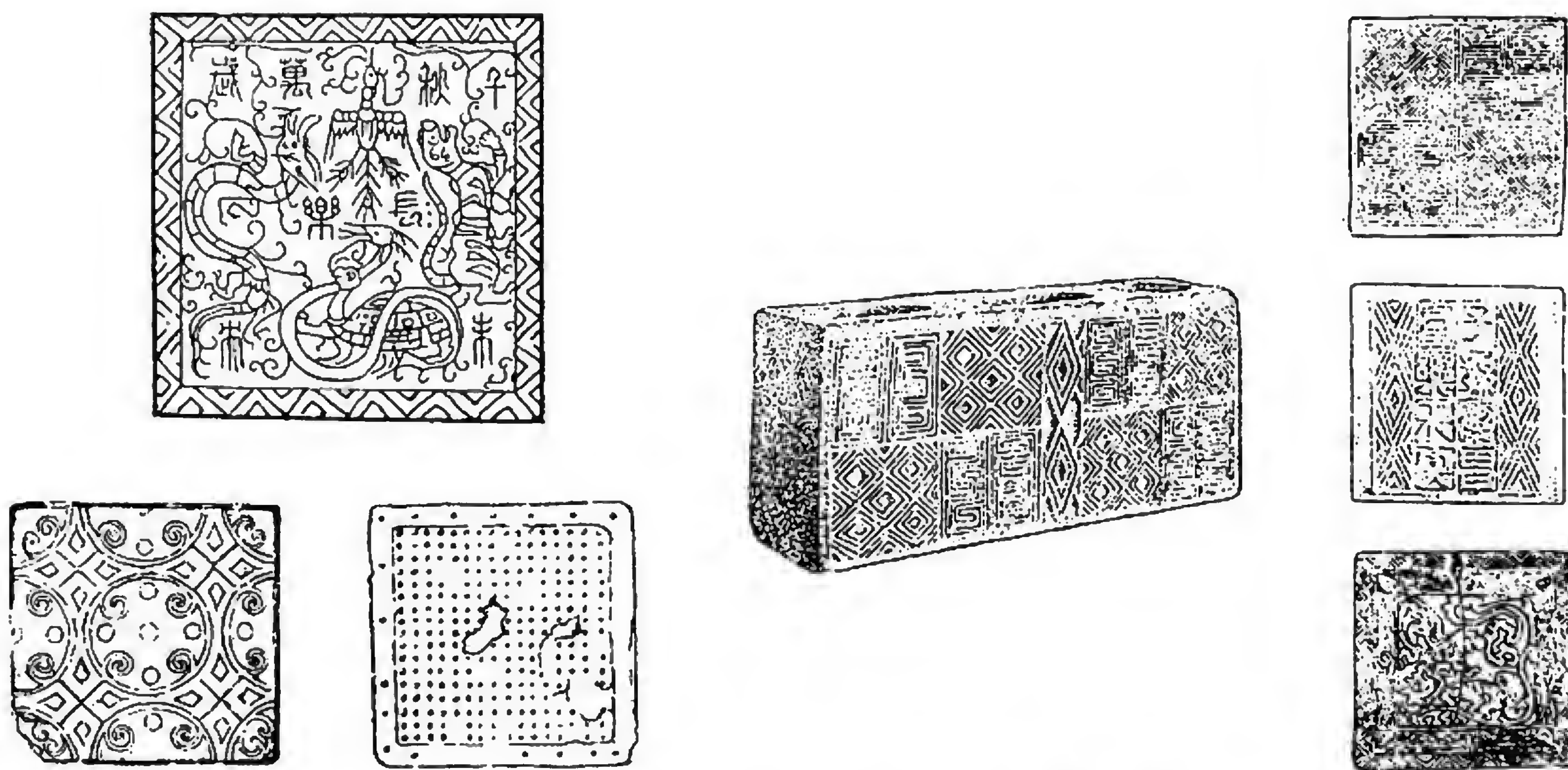


图 3－74　秦汉铺地花砖

图 3－75　西汉空心砖与铺地花砖

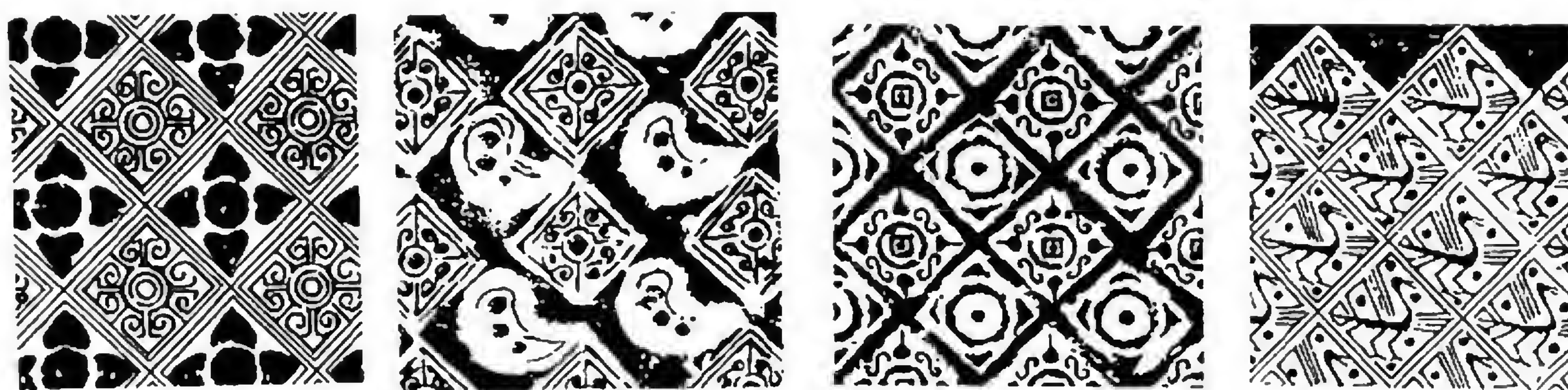


图 3－76　河南密县出土汉铺地花砖

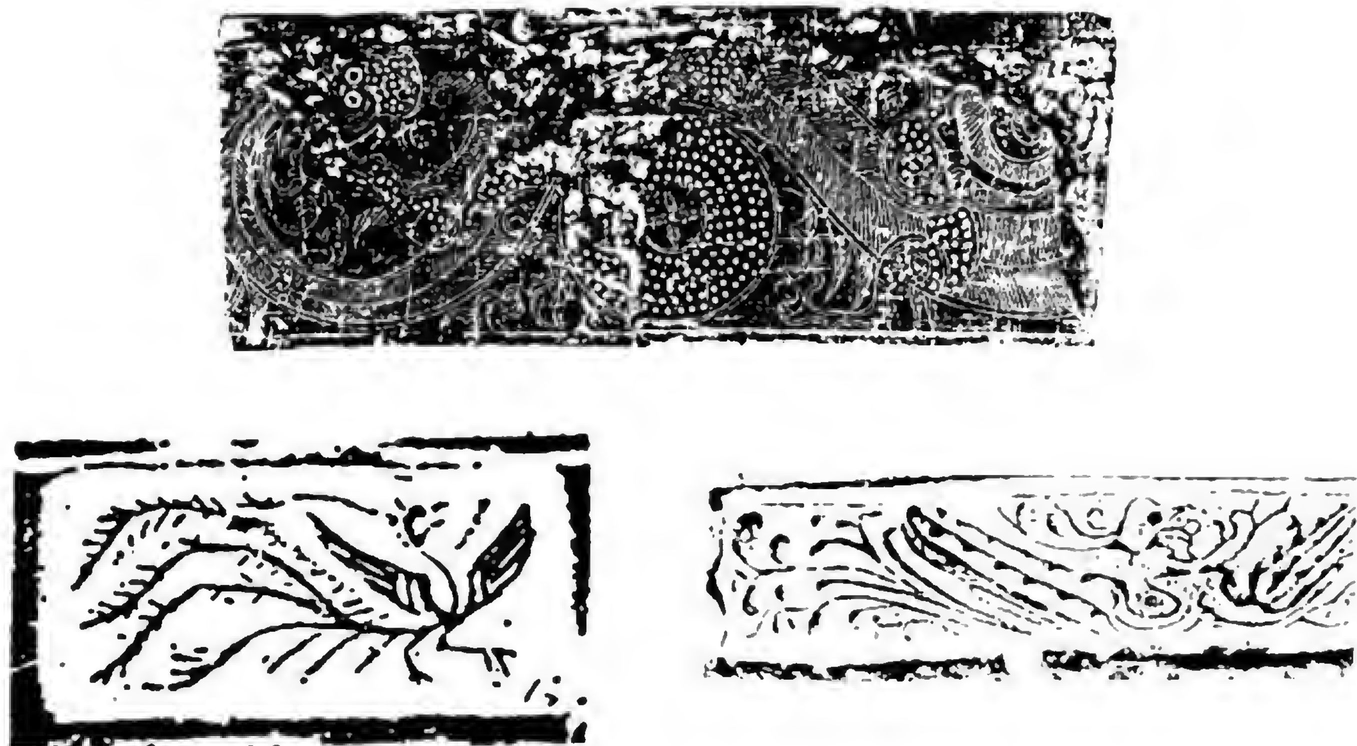


图3-77 汉龙纹画像石、凤纹画像砖

五　金玉珠翠锦绣装饰

此类装饰早在先秦已经盛行，汉代仍然继续，是以其材料的珍贵而显示建筑的高贵。如建章宫南部有玉堂璧门，台高三十丈……“玉堂内殿十二门，阶陛皆玉为之”（《汉书》）。可能是以玉石材料铺砌地面和阶陛，以玉璧饰门。昭阳宫“砌皆铜沓黄金涂，白玉阶”（《汉书》赵飞燕传），以白玉石作阶，阶面为铜，涂以黄金。

壁带露出壁面，位置显著，常用金玉材料作重点装饰。昭阳宫“壁带往往为黄金釭，函蓝田璧，明珠翠羽饰之”。颜师古注：“于壁带之中往往以金为釭，若车釭之形也。”（《汉书·外戚传》赵皇后条）古常以“金”字指铜，故所谓“金釭”，实际应是铜釭。此“金釭”，先秦已见，为铜所制，汉代的形制应大体与之相同。《三辅黄图》也提到：“黄金为壁带，间以和氏珍玉。”

门也是重要的装饰部位，前已有“璧门”之称。《汉武故事》又说：“武帝好神仙，起伺神屋，扉悉以白琉璃作之，光照洞彻。”此所指之“白琉璃”，恐系某种珍石，不是现在所称的琉璃。还有“玉户”的说法，是以玉饰门。汉司马相如《长门赋》曰：“挤玉户以撼金铺兮，声噌吰而似钟音。”“金铺”指铜制铺首，即门环和座，通常作饕餮衔环形，也有龟蛇形。《长门赋》注曰：“金铺，扉上有金花，花中作纽，环以贯锁，故撼摇有声。”《汉书·哀帝纪》：“孝元庙殿门铜龟蛇铺首鸣。”河北满城西汉刘胜墓出土有透雕铺首，门环左右各有一龙蛰伏，环钮为两条龙，以兽面衔钮，兽面左右透雕数龙缠绕，极为精巧（图3-78）。

六　瓦当与脊饰

汉代屋顶的作风比较重拙，硬朗有力，除了各脊和瓦当，没有更多的装饰，但有些较重要建筑常在正脊中央立凤鸟或朱雀为饰。

最高级的瓦当竟以玉或金为饰。《史记》云：“华榱璧当”，司马贞《索引》注云：“裁玉为璧，以当榱头”。又引司马彪曰：“以璧为瓦之当也”，是以玉璧为瓦当。前引《西都赋》“裁金璧以饰珰”之注云：“裁金为璧，以当壤（椽）头”，是以金璧为瓦当。

现在保存下来的屋顶饰件以瓦当最多。秦朝继承秦国，盛行圆形瓦当。秦统一六国前后的瓦当纹饰主要

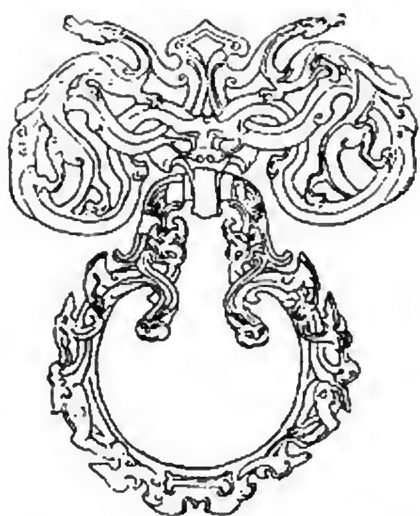


图 3-78　河北满城西汉刘胜墓出土透雕蟠龙铺首



图 3-79　秦朝云纹圆当

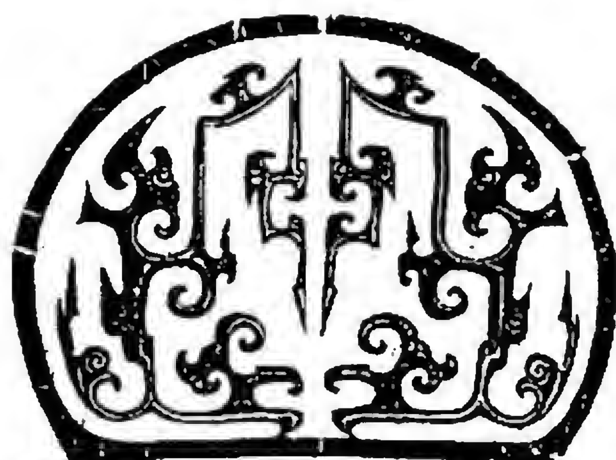


图 3-80　秦始皇陵出土夔凤纹四分之三圆大当复原

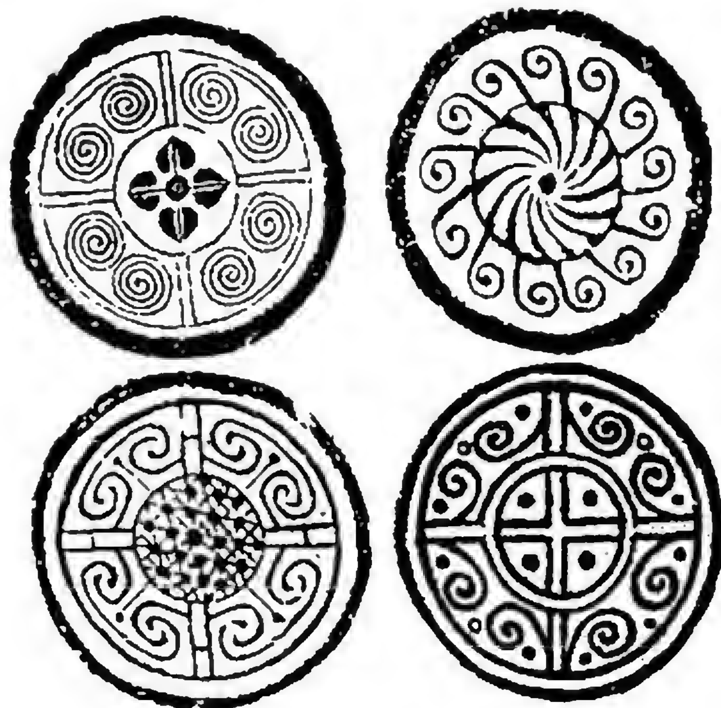


图 3-81　汉云纹圆当

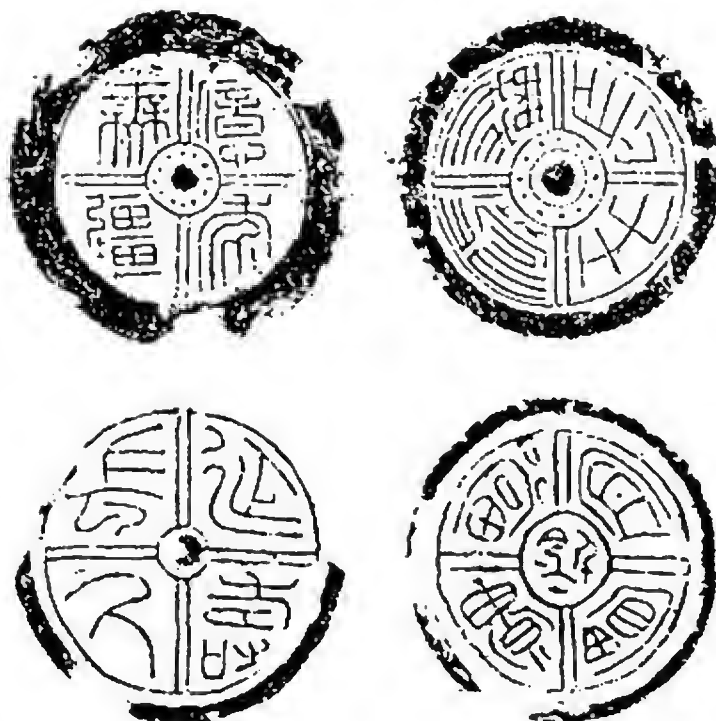


图 3-82　汉吉祥语圆当

1　亿年无疆　2　长生无极　3　延寿长久　4　宜富贵当

为各式云纹，构图一般是由中心内圆向外用双线分为四个扇面，每扇中饰各式云纹（图 75）。有的云纹组合成蝉或蝴蝶的形状。内圆或为乳突，或为格纹及其他纹饰。云纹的流行可能与“秦得水德”的观念有关，所以秦多有“云龙之象”（《史记·封禅书》）。秦朝还出现文字当，都是篆文。文为“维天降灵”、“延元万年”、“天下康宁”等，赞扬统一大业。在咸阳还出土过像是燕国常见的云山纹半当，不知是否“六国宫殿”所用。此外在始皇陵还出土过少量夔凤纹残当，复原为四分之三圆形，特别大，直径达 40～52 厘米[39]，可能不是用在瓦头，而是檩头的装饰（图 3-80）。

汉当都是圆形，沿用秦代各式云纹（图 3-81），文字当更多，也都是篆文。其词或为吉利语，如“亿年无疆”、“长生无极”、“千秋万岁”、“嘉气始降”、“延年益寿”等（图 3-82）；或含有某种道德观念，如“道德顺序”、“与民世世，天地相方”；还有的署以宫名苑名或官署名，如“长乐未央”、“上林”、“卫屯”、“卫”等（图 3-83）。此外还有文字和动物结合在一起的，如上部是“延元”二字，下部为一鹤，鹤颈特长，伸入二字中间，形成对称格局，文字的内容与仙鹤的含意结合得很好，构图可谓精妙。又如“甲天下”三字置在中心圆乳下方，圆乳上方有二鹿同向奔驰（图 3-84）。



图3-83 汉宫苑名圆当
1 梁宫 2 寿成

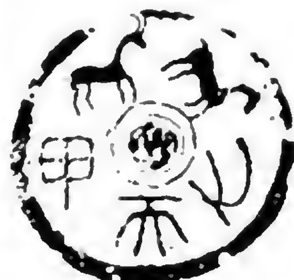
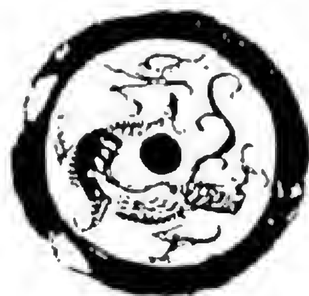



图3-84 汉动物与文字纹圆当
1 雁与"延年" 2 凤与"长生未央"
3 双马与"甲天下"



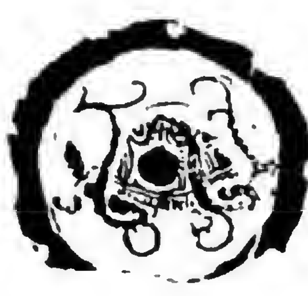



图3-85 西汉长安礼制建筑遗址出土四神当

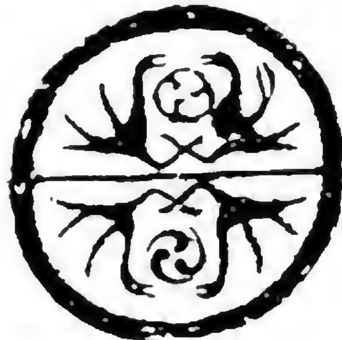



图3-86 西汉鸟纹圆当




图3-87 汉凤纹与龙纹圆当

西汉王莽九庙遗址发现四神当，分塑青龙、白虎、朱雀、玄武，随东西南北四向施用。四当形象生动，中心都有圆乳，四神方向一致，皆朝左（图3-85）。《三辅黄图》记未央宫说："苍龙、白虎、朱雀、元武，天之四灵，以正四方，王者制宫阙殿阁取法焉"，故知四神当在宫殿建筑中也曾采用过。

此外，还有各式动物纹圆当（图3-86、87）。

到汉代，以凤鸟为脊饰的做法风行一时，以后又改变为鸱尾。

前举建章宫之玉堂殿，"铸铜凤高五尺，饰黄金，栖屋上，下有转枢，向风若翔"（《汉书》）。建章宫北门有凤凰阙，又名别凤阙，高二十五丈，上有铜凤凰（《三辅黄图》）。东汉曹操在邺城西北角所建的铜雀台，"于屋上起五层楼，高十五丈，去地二十七丈，又作铜雀于楼巅，舒翼若飞"（北魏·郦道元《水经注》卷十）。从汉代画像石、画像砖、汉明器陶屋来看，以凤或鸟为脊饰的例子很多。高颐阙脊上亦镌一巨鸟，口衔组绶（图3-88）。凤鸟又称朱雀。汉代盛行凤鸟脊饰的原因之一，可能与高祖之为楚人有关。楚人乃祝融

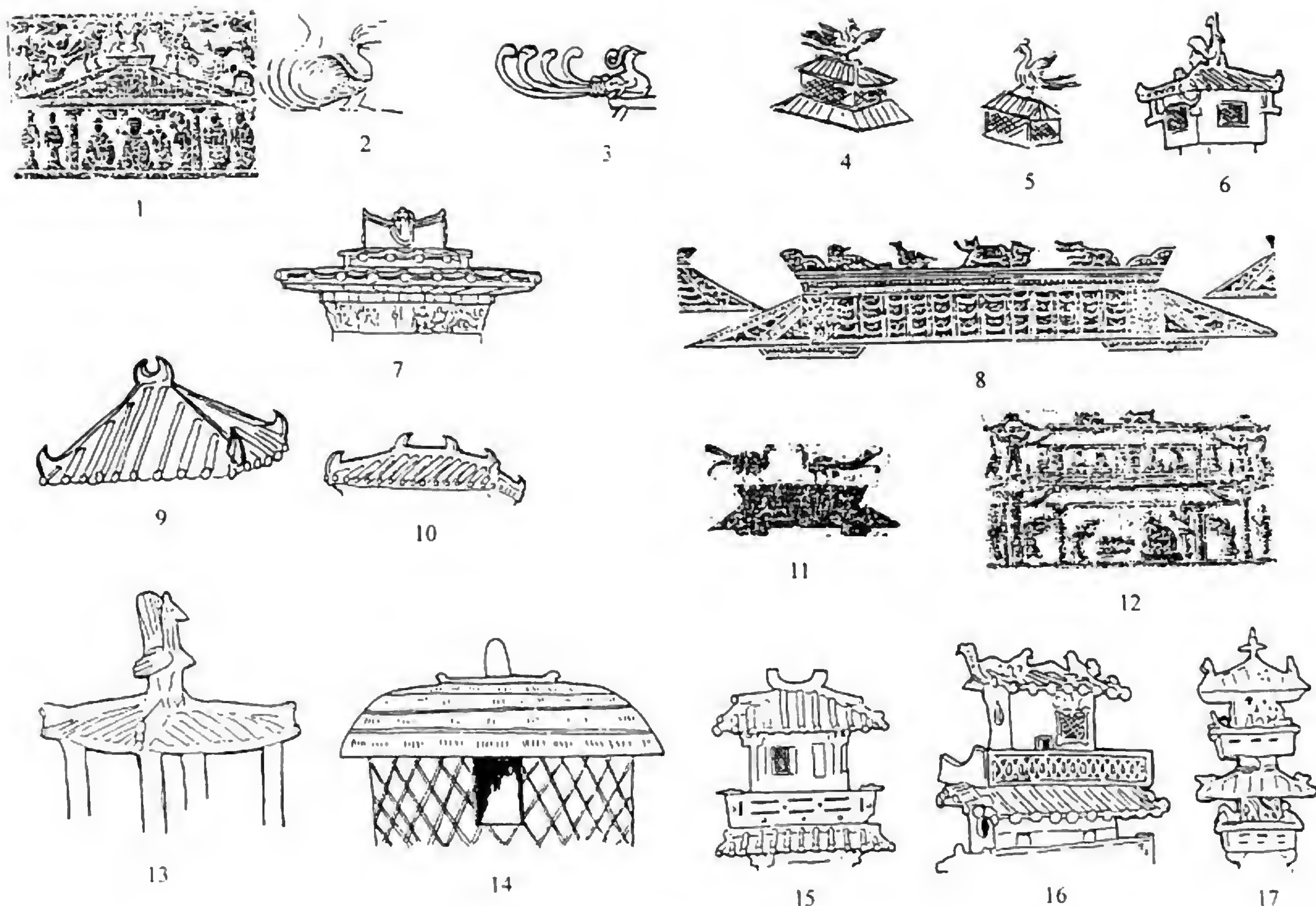


图 3-88　汉代各式脊饰

1　山东微山县两城山汉画像石　2　四川成都画像砖　3　纽约博物馆藏画像石脊端　4～5　汉画像石函谷关图　6　河南灵宝出土东汉陶楼　7　四川雅安高颐墓阙　8　武梁祠汉画像石　9　北京顺义汉代绿釉陶楼　10　河北无极南驰阳东汉绿釉陶楼　11　汉画像石　12　汉画像石　13　广州出土陶井　14　广州出土陶囷　15　哈佛大学美术馆藏东汉陶楼　16　宾夕法尼亚大学博物馆藏汉陶楼　17　福浦生著述中之汉陶楼

后。祝融原名重黎，“重黎为帝喾高辛居火正，甚有功，能光融天下，帝喾命曰祝融”（《史记·楚世家》）。融死为火官之神，以致楚之先人崇火，尚赤而尊凤。《白虎通·五行篇》说到：南方之神祝融，“其精为鸟离，为鸾”，鸟离和鸾都是凤。刘邦义旗“帜皆赤”（《史记》），他又自托为“赤帝子”。楚人崇火尊凤尚赤的文化，影响到汉代，令凤鸟脊饰流行一时。

太初元年（前104），柏梁台被火，笃信神仙方士的武帝乃听信越巫厌火之言，遂渐改凤鸟为鸱尾。《汉纪》载：“柏梁殿灾后，越巫言海中有鱼虬，尾似鸱，激浪即降雨，遂作其象于屋，以厌火祥。”传说虬为无角之龙，龙生于水，为众鳞之长。古越在中国东南，多水近海，以龙为图腾，故越巫之言反映了越族的信仰，是图腾崇拜与阴阳五行以水克火之说及巫术三者结合的产物。由“尾似鸱，激浪即降雨”，对照鲸鱼呼气喷出水柱，或可认为此鱼虬与鲸鱼有关。故鸱尾之登上脊顶，逐渐取代了作为火鸟的凤凰，应从西汉中期开始，至东汉渐多，此后直至明清迄无大变，只是形制和名称略有演化而已。这也许可以作为地方建筑文化渐演为宫廷建筑文化之一例。

第九节 家 具

秦汉人仍席地而坐，是低型家具发展的高峰时期（图 3－89）。

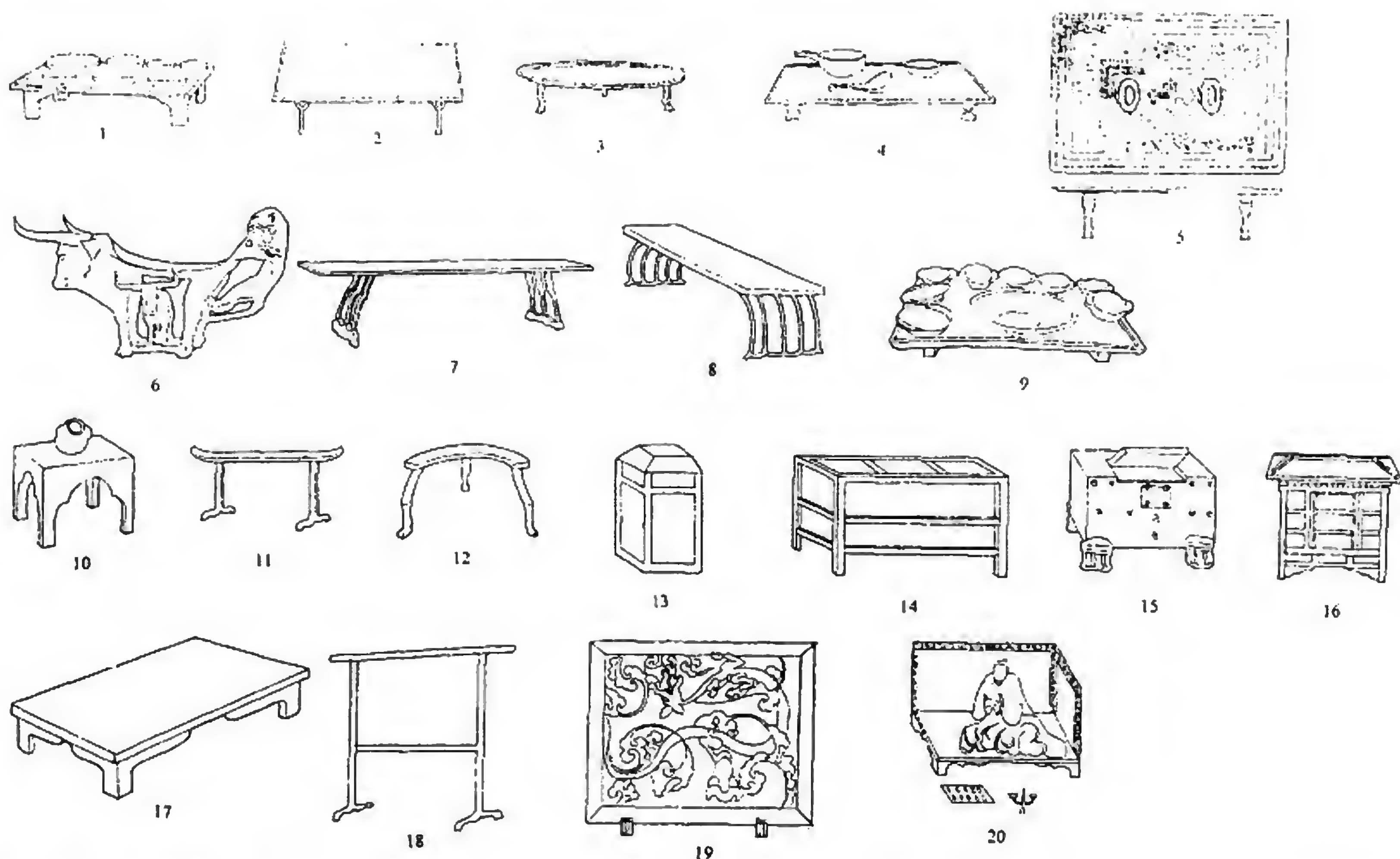


图 3－89 汉代家具

1 食案（南昌汉墓） 2 铜食案（云南昭通汉墓） 3 铜食案（广州沙河汉墓） 4 陶食案（河南灵宝汉墓） 5 铜食案（云南昭通汉墓） 6 铜祭案（云南李家寨） 7 木案（甘肃武威汉墓） 8 栅足书案（沂南汉墓） 9 陶食案（南京） 10 陶几（灵宝张湾汉墓） 11 直凭几 12 陶曲凭几 13 盝顶式箱 14 橱柜 15 绿釉陶柜 16 绿釉陶橱 17 榻（河南郸城汉墓） 18 衣架 19 彩绘木屏（长汉汉墓） 20 小榻（山东安邱汉墓）

一 家具类型

坐具

秦汉时的坐具除席、筵外，已创造出榻和独坐式小榻。河南郸县汉墓出土有“汉故博士常山大（太）博王君坐榻”铭石榻。山东安邱汉画像石上也绘有榻的形象，榻背附曲尺屏风（图 3－90、91）。

值得注意的是这时出现了一种可供垂足而坐的胡床，即现在所称之“马扎”；据《后汉书·五行志》：“(汉）灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐……京师贵戚，皆竞为之”，可知在东汉晚期颇为流行。“胡坐”即垂足而坐，应是当时北方民族的坐式，已启日后流行高型家具的先声。



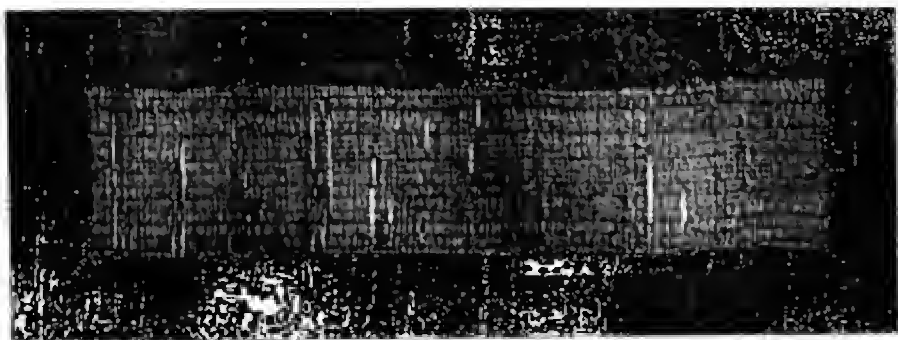


图 3－90　重庆汉画像砖讲经图之坐席与榻

图 3－91　湖南长沙马王堆西汉墓蔺草席

卧具

最早出现的席此时仍在应用，北方芦编，南方为竹。

可以认为，北方常用的炕出现于汉代，但记载不详。《说文》曰："炕，乾也，从火，亢声"，"谓以火乾之也。"知炕有烘烤，乾燥之意。《玉篇》也说："炕，炙也。"迟至唐代，才有"冬月皆作长坑，下燃煴火以取暖"（《旧唐书·高丽传》）的具体记载。"坑"通"炕"。《蓟丘杂抄》所记更详："燕地苦寒，寝者不以床，以炕室东西南北。炕必近前荣，贫家一廛衾枕之处，即街巷，妇女安坐炕上，市贩者至，汤饼肴蔌，传食于窗牖中"。

承具

江苏连云港汉墓出土彩绘八龙吐水书案，长 950 毫米、宽 150 毫米、高 320 毫米，有下栅腿，各作四龙吐水状，翻滚的水浪间雕有昂首蟾蜍。栅腿下为柎足。案身以藤黄、群青彩绘纹样。

汉代大食案如北京丰台大葆台西汉墓出土彩绘大案，与前述河南长台关战国墓出土者相类，河南密县打虎亭汉墓壁画中有使用大食案的生活场面。

更多使用的还是中小型食案，长沙马王堆西汉墓出土彩绘食案长 765 毫米、宽 465 毫米、高 50 毫米，出土时案上还置有小漆盘五件，漆耳杯一件，漆卮两件，盘上有竹串 1 件，竹箸一双，都是生活实用品（图 3－92）。除食案外，汉代还有双层案，在河南灵宝汉墓、山东沂南画像石墓都有表现。至于汉百戏图的七层案或庖厨图的四层、五层案，应是单层案的临时叠落。

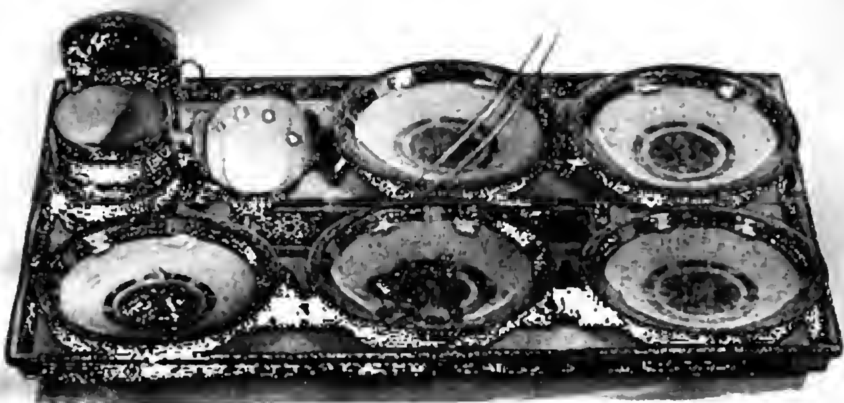


图 3－92　湖南长沙马王堆西汉墓食案

凭具

汉代除沿用前此已有的直形凭几外，末年又出现了一种曲形凭几，是在三足之上置一半圆形曲木为凭；除木制外，还有陶制。此外，还有一种利用树木枝杈或盘曲的树根制成的直形或曲形凭几，几足也是天然枝杈，具有一种天然去雕饰的意趣。汉·邹阳的《几赋》提到了这种凭几："龙盘马回，凤去鸾归，君王凭之，圣德日跻。"木质家具甚难存世，现知仅有湖北江陵拍马山一号墓出土一架凭几，就是用天然枝杈制成的。

庋具

秦汉庋具仍以箱为主。汉代木箱普遍为平顶式和盝顶式，其形象在山东沂南画像石墓和河南密县打虎亭壁画墓都可以看到。扬州七里甸东汉墓出土有漆箱实物，大者长460毫米、宽270毫米；小者长244毫米、宽113毫米、高88毫米，为盝顶式，外髹褐色漆，内为朱漆（图3－93）。



图3－93　朝鲜乐浪东汉墓彩绘人物箱

除木箱外，汉代又出现木柜、木橱和竹材编织的笥。

柜储存衣物，其特点是向上开门，汉时写作"匮"。又有一个"匚"字，与柜也有关。《说文》曰："匚，受物之器，象形。在匚之属皆从匚，读若方。"许慎又说："曰椟，匮也。是则匮与椟音义皆同，实一物也。《论语》：……又曰：'龟玉毁椟中'。"又"椟，匮也。从木，椟声"。《韩非子·外储》："楚人有卖其珠于郑者，为木兰之柜，薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以翡翠。郑人买其椟，还其珠，可谓善卖柜而不可谓鬻其珠也。"这里的"柜"是小匣。而"匣"，"匮也"。

汉柜形象首见于河南灵宝张湾汉墓出土的一个陶质模型，长240毫米、深210毫米、高190毫米，通体绿釉。柜身近似一立方体，下有四个兽形柜足。柜上有一小门，可开启。正面模印锁饰，并有圆钱形贴饰。河南陕县刘家渠汉墓也出土一件类似的陶柜。

山东沂南东汉画像石墓中室南壁正中刻一大柜，长方体，正面作两段分割，四腿落地，腿间连以水平横穿，上面中间可以开启，是一件躺柜。

橱也用于存放衣物，与柜的不同是前面设门。

橱的形象首见于西周青铜方鬲的座，正面设二门扇，门上铸出守门的刖者，即被斩去小腿和脚的奴隶。《论衡·感虚篇》提到燕太子丹质秦求归，秦王提出的条件有："橱门木象生肉足，乃得归"，透露橱门上饰有刖者木像，故言"生肉足"，但一般的橱似乎没有这种讲究。辽阳棒台小屯东汉墓壁画绘有一橱，顶作屋顶形，前设双门，一女子作开橱门取物状。

汉代还存有一件陶厨模型，上部亦作屋顶形状，正面开门，门内有两层搁板，其下为闷仓。

笥，竹制，盛衣或盛饭。《说文》："笥，饭及衣之器也，从竹，司声。"《礼记·曲礼》注云："圆曰箪，方曰笥。""箪笥，盛饭食者。此饭器之证。""唯衣裳在笥。此衣器之证。"《后汉书，戴良传》："良五女并贤，每有求姻，辄便许嫁，疏裳布，被竹笥，木屐以遣之。"竹材比较耐腐，因此竹笥实物出土较多。

湖北云梦大坟头一号汉墓出土五件竹笥，形制相同，皆长方形，由笥盖和笥体组成，人字纹编织，周边用竹片加固，缠以藤条，并以绳绑缚，加封泥匣。其中一笥长600毫米，宽380毫米，高180毫米。长沙马王堆西汉墓出土竹笥达四十八件，大部完整。出土时分别用朱色或蓝色麻绳捆扎，有的还有缄封的封泥匣及标明笥内物品名称的木牌。一般为长方形，长约480～500毫米、宽约280～300毫米、高约150～160毫米，也由笥盖和笥体组成。用4～5毫米宽、1毫米厚的竹篾编成人字纹，口沿部及顶部周边用藤条或竹篾加缠厚竹片以加固。其中一件盛衣的竹笥较大，制作也精致，内衬黄绢（图3-94）。江陵凤凰山一六八号西汉墓也出土竹笥五件，皆双层竹篾，里层篾条较细，外层较宽，均为人字形编织，用竹片加固，并以藤条缠绕。

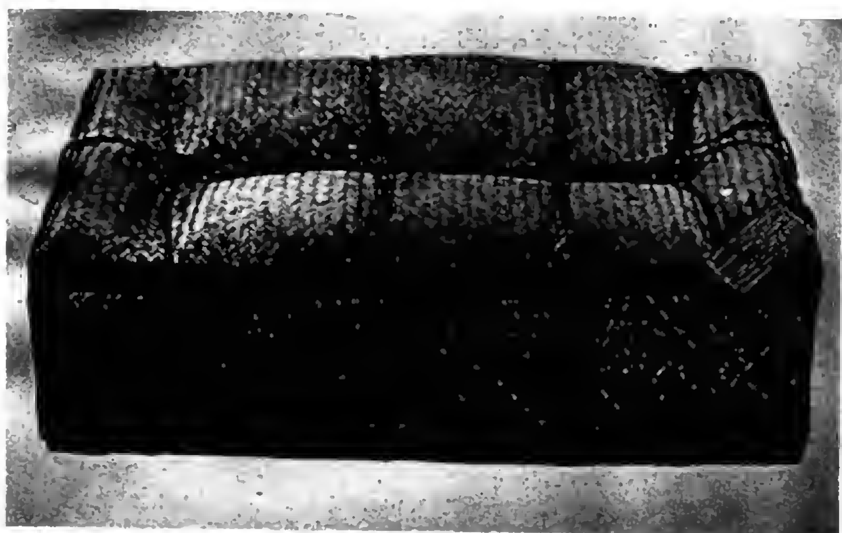


图3-94　湖南长沙马王堆西汉墓竹笥

屏具

汉代屏风之称已很普遍。在一些重要建筑中，几乎都有屏风，并使用多种材料装饰。《汉武旧事》曰："帝起神明台，其上屏风悉以白琉璃作之，光冶洞彻。"《西京杂记》："赵飞燕为皇后，其女弟在昭阳殿上书遗飞燕三十五物，有云母屏风、玻璃屏风。"以上所言屏风都是单扇的座屏。汉代座屏实物以长沙马王堆西汉墓出土的最有代表性（图3-95）。此屏由屏板和足柎组成。屏板宽720毫米、高580毫米、厚25毫米、通高620毫米。通体彩绘，以菱形锦纹为主题，正如汉赋所说："重葩累绣，沓璧连璋，连以文锦，映以流黄"。背面黑色漆地上用红、绿、灰三色绘云龙纹。龙身绿色，朱绘鳞爪，龙首高昂，张口吐舌，蜿转腾跃于云气之间。形体粗犷，色彩强烈，线条自然流畅。据该墓遣册第217片墨书"木五菜（彩）画并（屏）风一，长五尺，高三尺"，应称五彩屏。

洛阳涧西七里河东汉墓出土一陶屏。山东沂南画像石墓中室南壁西段刻齐桓公与卫姬故事，正中立一屏风。以上二屏都与马王堆屏形制相同，可见是汉代的流行式样。

与座屏同时出现于汉代的还有床屏，即置于床或榻后的屏风。《汉书·陈万年传》："万年尝病，召咸教诫于床下。语至夜半，咸睡头触屏风"。汉代此类床屏颇多，有一字、L字和Π字形，可分别见于内蒙古和林格尔壁画墓、山东安邱画像石墓、辽阳棒台子屯和三道壕壁画墓以及山东诸城画像石墓谒见图。

此外，汉代尚有大型折屏，广州南越王墓出土一件，十分富丽。

与屏相类，还有步障，即以织物与柱杆组成的临时性围隔，比屏风更为灵活随意，可以移动。沂南画像石墓中室南壁横额东段备膳图即刻出一具，地上立木柱，柱头连以绳，绳上挂帷幔。步障起于汉代，魏晋南

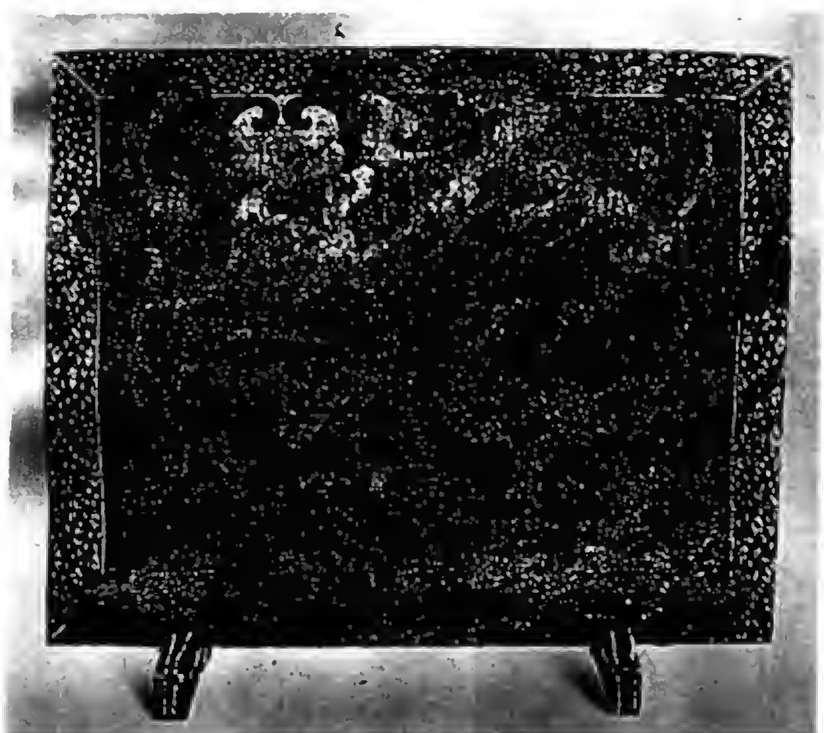


图 3－95　湖南长沙马王堆西汉墓彩绘座屏

北朝更为流行，隋唐仍有余风。

架具

汉代架具有衣架与镜架两种。

汉代衣架形象凡两见。内蒙古托克托东汉闵氏壁画墓绘出一座，其侧榜题“衣杆”二字。山东沂南画像石墓后室隔墙刻出一座，以两根立木为足，上连截面圆形的搭脑，两端挑出，足间连以直穿，足下有弓形横柎，通体髹漆并彩绘纹饰，上挂衣物三件。

镜架用以悬挂铜镜。古代修容，铜镜由女婢手持或挂于镜架。沂南画像石墓后室隔墙东面有一备妆场面，左婢手中所持镜架，下有圆座，座上立圆柱，顶为卷云状板，其下系一短缨，备穿镜钮，再下为一长方板，可放置脂粉梳篦等物。镜架在南北朝时仍然延用，传顾恺之绘《女史箴图》的镜架与沂南墓近似。

二　家具的髹漆与纹饰

中国家具多为木制，其最大特点之一是涂饰油漆。

中国是世界最早发现和使用漆的国家，也是世界桐油和漆的生产大国。在七千年前的浙江河姆渡遗址已出土有漆碗。商代漆器纹样已相当精美，河南安阳殷墟大墓发现雕花木器，涂朱色纹，并镶嵌蚌壳、玉石和松石，清晰绚丽。河北藁城台西村商中期遗址也出土许多漆器残片，朱地黑纹，绘饕餮纹、夔纹、雷纹、蕉叶纹等，有的也镶嵌松石。由此可以肯定漆艺在商代已十分发达。大量的出土器物证明，漆艺的进一步发展是在战国。汉代是中国漆艺的黄金时代，分布地域很广泛，北至内蒙，南达广州，东起山东，西抵甘肃，皆有发现，出土漆器数量多，类型丰富，保存完好，并有纪年铭文。特别是在信阳长台关、随县擂鼓墩、长沙马王堆、江陵凤凰山、云梦大坟头的战国和秦汉墓葬的发现，数量巨大，种类繁多，保存完美如新。在这些漆器中，家具占颇大的比重。

家具漆饰纹样多见如龙凤、云气、花草、几何、鸟兽、仙人、孝子，及其他人物和车马等。儒学在汉代获得思想界至高无上的地位，因而漆画题材除纯装饰性纹样外，也注重宣传儒家教义，“成人伦，助教化”，表彰孝子、义士、明君、贤相。同时受当时神仙思想的濡染，诸凡仙人升天等神仙题材也时有出现。

战国和两汉家具漆髹的装饰方法有彩绘、针刻、沥粉、镶嵌和平脱等数种。

彩绘是漆饰的主要方法，用各种颜色的矿物粉调和油、漆进行描绘，大多为黑地朱绘或黑地彩绘，也有

少数朱地黑绘。黑地为大漆，初为乳白色，经氧化而呈黑色。朱色为朱砂，学名硫化汞，与漆液调和后色彩艳丽，永不褪色。此外尚有黄、白、灰、石绿、绿、褐、红、金、银诸色。彩绘时多用纯色，很少用混合色。矿物颜料与漆调和之后附着力极强，若混入油或胶，虽也能保持原色，但附着力较差。长沙马王堆汉墓出土的漆凭几和座屏，色彩已多处脱落，就是使用油、胶调色之故。彩绘的工具主要是毛笔，还可能使用了不同宽度的刷笔。彩绘的方法有线描、平涂和堆漆数种。

漆液调色后，粘稠不易展开，描画有一定难度，故早期纹饰多仅平涂，很少用线，即或用线也感觉线形笨拙，如长台关楚墓漆几的朱绘。汉代技法已经熟练，对漆液性能掌握准确，方能做到线条流畅、奔放有力、婉转自如，马王堆汉墓彩绘漆棺就是很好的例证。长沙其他汉墓出土的凭几，彩绘纹样也十分生动流畅。

针刻又称“锥画”，是用针或锥在漆面刻镂纹样，线细如丝，有的内显彩漆或金色。针刻纹多用于小件器皿，如山东银雀山西汉墓的盝顶长方盒，木胎，里朱外黑，其盒顶用针刻纹加彩笔勾点，盒四面为竖线纹和三角纹，纤细如发。

在漆器上镶嵌是一种传统工艺，历史悠久。新石器时代和商周有嵌绿松石和蚌壳的器物。战国时更多加嵌玉石，如长台关楚墓漆几。汉代所嵌品种愈多，玉、骨、玛瑙、料器、水晶、云母、螺钿、玳瑁、金银、宝石皆属常用，丰富多彩。文献对此记载很多。嵌金银片是其中一种。金、银反光强，延展性好，打成金箔或用于镶嵌。汉代还流行把金银片镂刻成人物、动物、飞禽或几何纹，粘贴于漆器上，经磨砻而显出纹样，称为“平脱”，其实也是镶嵌的一种。安徽天长汉墓的双层彩绘金银平脱奁，由盖、底及浅盘三部分组成。盖顶银镶柿蒂纹，原嵌珠五颗，已脱落。盖顶、盖壁及底壁各镶银箍三道，箍间有金银平脱鸟兽纹，为后代金银平脱工艺的滥觞。

1 范振国、郑慧生《当今书刊中误读误释举例》,《河南大学学报(哲社版)》1987年第9期。

2 《秦都咸阳故城遗址的调查和试掘》,《考古》1962年第2期;《秦都咸阳几个问题的初探》,《文物》1976年第11期;《秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址简报》,《文物》1976年第11期。

3 《汉长安城考古工作的初步收获》,《考古》1957年第5期;《汉长安城考古工作收获续记》,《考古》1958年第4期。

4 贺业钜《考工记营国制度研究》,中国建筑工业出版社1985年。

5 刘志远《汉代市井考》,《文物》1973年第3期。

6 俞伟超《邺城调查记》,《考古》1963年第1期。

7 陶复《秦咸阳宫第一号遗址复原问题的初步探讨》,《文物》1976年第11期。

8 萧默《敦煌建筑研究·阙》,文物出版社1989年。

9 《汉长安城考古工作的初步收获》,《考古》1957年第5期;《汉长安城考古工作收获续记》,《考古》1958年第4期。

10 《汉长安城考古工作的初步收获》,《考古》1957年第5期;《汉长安城考古工作收获续记》,《考古》1958年第4期。

11 《三辅黄图》卷三叙未央宫有掖庭宫,注云:"在天子左右,如肘腋。"

12 《三辅黄图》卷二:"高祖七年,萧何造未央宫,立东阙北阙。"

13 王其享、何捷《西汉上林苑的苑中苑》。

14 《三辅黄图》卷四:"太液池在长安故城西,建章宫北。……《汉书》曰,建章宫北治大池,名曰太液池。中起三山,……《庙记》曰,建章宫北池名太液。……唐中池、……在建章宫太液池之南。"

15 《史记·封禅书》"自(齐)威、宣,燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲。此三神山者,其传在渤海中,去人不远。"

16 李泽厚《美的历程》。

17 中国科学院考古研究所汉城发掘队《汉长安城南郊礼制建筑遗址发掘简报》,《考古》1960年第7期。

18 王世仁《汉长安南郊礼制建筑(大土门村遗址)原状的推测》,《考古》1963年第9期。

19 中国科学院考古研究所汉城发掘队《汉长安城南郊礼制建筑遗址发掘简报》,《考古》1960年第7期。

20 中国社会科学院考古研究所洛阳工作队《汉魏洛阳城南郊的灵台遗址》,《考古》1978年第1期。

21 《秦始皇陵调查简报》,《考古》1962年第8期;《秦始皇陵考古有新发现》,人民日报1981年4月20日。

22 张泽栋《云梦出土东汉陶楼》,《新建筑》1983年第1期。

23 马克思《1844年经济学哲学手稿》。

24 赵正之《中国古代建筑技术》,清华大学建筑系《建筑史论文集》第一辑,1964年。

25 南京博物院、山东省文物管理处《沂南汉画像石墓发掘报告》,文化部文物管理局1956年。

26 杨鸿勋《河姆渡遗址木构水井鉴定》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

27 王翠兰、陈谋德《云南民居》续编,中国建筑工业出版社1993年。

28 萧默《敦煌建筑研究》,文物出版社1989年。

29 杨鸿勋《中国古典建筑凹曲屋面发生与发展问题初探》,《建筑考古学论文集》,文物出版社1987年。

30 关于屋脊名称,前曾有将庑殿斜脊称戗脊者。本书认为凡与正脊相接的脊都是垂脊,而不论它是歇山、悬山或硬山屋顶垂直于正脊的方向还是庑殿或攒尖顶的斜向。戗脊则是歇山顶四角与歇山垂脊相接的短斜脊。参见刘大可《中国古建筑瓦石营法》,中国建筑工业出版社1993年。

31 中国社会科学院考古研究所洛阳工作组:《汉魏洛阳城南郊的灵台遗址》,《考古》1978年第1期。

32 河南省文化局文物工作队:《洛阳西汉壁画墓发掘报告》,《考古学报》1962年第4期。

33 孙作云《洛阳西汉千秋墓壁画考释》,《文物》1977年第6期。

34 内蒙古自治区博物馆文物工作队《和林格尔汉墓壁画》,文物出版社1978年。

35 《河北省出土文物选集》,文物出版社1980年。

36 安金槐、王与刚《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》,《文物》1972年第10期。

37 王磊义《汉代图案选》,文物出版社1986年。

38 朱锡禄《武氏祠汉画像石》,山东美术出版社1986年;南京博物馆山东省文物管理处《沂南古画像石墓发掘报告》,文化部文物管理局1956年。

39 《秦始皇陵新出土的瓦当》,《文物》1974年第12期。

第二编

成熟与高峰

第四章

三国两晋南北朝建筑

汉末黄巾起义，促成汉室的覆亡。公元220年，魏王曹操子曹丕胁迫汉献帝退位，建国号为魏，汉亡。魏国势力仅及于黄、淮，中国西南、东南分别由割据政权蜀、吴统治，三分鼎立，史称三国。263年，蜀亡于魏。265年司马炎篡魏自立，建立晋朝。280年晋灭吴，中国复归统一，是为西晋。但为时很短，又陷于分裂，各地军阀豪强和各族雄酋拥兵竞起，逐鹿中原，造成更大混乱。317年，晋室仓皇南渡，偏安东南一隅，史称东晋。与东晋同时，在北方建立了许多地方性、民族性割据政权，总称十六国。420年，东晋亡，政权转归于宋，以后相继的是齐、梁、陈等王朝。宋、齐、梁、陈先后统治南方，史称南朝。南朝再加上前此的东晋和吴，又名六朝。与南朝大致同时，中国北方诸政权互相攻伐，最后，公元439年北魏灭北凉，北方归于统一。北魏政权维持近百年，534年分裂为东魏和西魏。东魏以后改为北齐，西魏改为北周。与南朝相应，中国北方从北魏到北齐、北周，统称北朝。南北分立，直到581年北周为隋所代，几年之内，中国重新获得统一。

从公元220年到581年，总称三国两晋南北朝，一共三百六十二年，中国一直处于动荡分裂的局面，战争频仍，民不聊生，汉代数百年的建筑成果大多付之一炬。各政权忙于攻掠或自保，无暇大力营建，更兼分裂割据，力量分散，所以就某一政权而言，其建筑成就比起秦和西汉必大有逊色。但由于王朝频繁变更，各朝除旧图新，就整体而言，营造亦复不少，且各有继承兴革，仍取得了不少成就，为隋唐中国建筑艺术第二次高潮的到来做了承先启后的铺垫。

这个时期建筑艺术的进展，有几点更值得注意：

一是东南地区的开发。中国东南，春秋战国以前主要是古称“百越”的各越族部落聚居之地。春秋越王勾践灭吴（也是越族），一度称雄中原，但其后楚灭越、秦灭楚及汉武帝灭东越（福建）和南越（两广），越族之众或融入汉族，或更向西向南以至于南洋等地迁移，远离了历史舞台的主台面。东南天然富庶之地，直到三国以前，长期未得充分开发，比起中原，经济和文化都处于落后状态。至此时，北方先进文化南下，经过三国吴以后的六朝几百年经营，方得一展风姿，参加到中国文化包括建筑文化的发展大潮之中。东南的建筑成就，主要体现在这一时期的城市、宫殿和园林之中，对于隋唐以后的建筑发展有颇多贡献。

二是城市规划的突出成就。曹魏和西晋建都洛阳，六朝皆定都建业（以后又称建康），北魏复都洛阳，在不同时期的这些城市之间，有明显的继承关系，且代有发展。可以看出，它们都绍承东汉曹操邺城的规划观念，在实践中充实提高，为隋唐都城和宫殿的伟大成就，奠定了坚实的基础。

三是佛教建筑的兴起。佛教自东汉通过西域传入中原，以后又传入江南。佛教建筑也在东汉末发轫，此后一直到近代，一千七八百年中发展为仅次于宫殿的最重要的建筑内容。三国两晋时期，政治动荡，人民生活朝不保夕，统治阶级也常虞不能长治久安，佛教乃得以广泛流传。佛教在很大程度上丰富了中国文化，推动了中国包括建筑、绘画、雕塑、音乐、文学和以后戏剧等艺术的发展，也促进了中外文化的交流。佛教建筑包括寺庙、佛塔和石窟等类型，在这一时期都已出现，呈现了中国传统建筑文化如何与异域建筑文化交融而后创新的生动过程。从此以后，佛教建筑在中国建筑史上占有重要地位。

这个时期，与此前的秦汉和此后的隋唐相比，陵墓建筑不甚发达。但南朝陵墓神道两旁的雕刻却颇有成就。

中国园林从商周开始，已有很悠久的发展历史。到了魏晋南北朝时代，士人阶层兴起，玄学思想和山水文学的肇兴给园林的发展注入了新的契机，私家园林逐渐转变为以士人园林为主，园林的文化内涵更为丰富，营造观念也从大尺度地形似自然向小尺度地神似自然转变，为唐宋以后直到明清园林主题的深化和构图手段的精微提供了新的思路。

建筑装饰继续沿着秦汉的路子发展，色彩以“朱柱素壁”为主，趋于定型，又出现建筑彩画，南朝时从西域传入凹凸画法，开以后晕染技法的先声。琉璃开始用于建筑也是一件大事。这些，都对后代有很大影响。王朝更迭频频，统治者们装饰宫殿不惜功本，使用汉代曾经盛行的金玉珠翠锦绣等豪华装饰品，出现了一段畸形的繁荣。

家具的重要发展趋势是适应垂足而坐的高型家具开始丰富。垂足而坐又称“胡坐”，是北方及西域民族的坐式，由于这个时期民族间文化交流频繁，胡坐逐渐取代了前此中原的席地而坐。

从佛教的传入，佛教建筑如寺、塔、石窟及其特有构图观念的兴起，以至建筑装饰如琉璃的使用，装饰题材、手法和纹样的变化，及垂足而坐等等，都不难看到西域建筑文化对中国的影响。本书侧重于建筑的文化与艺术层面，中国建筑艺术史的发展只有在与世界其他地区尤其是与周边国家的比较中，才能更显其特色，故本章特列中国与西域建筑文化因缘一节，以明其源与流的脉络。在以后的其他章中，本书也将分别探讨中国与朝鲜半岛、日本和越南的建筑文化交流。

第一节　都城与宫殿

一　魏晋洛阳

东汉曹操被封魏王时，建邺城为王城，开创了都城规划的一代新风。曹丕篡汉自立魏国，仍以东汉都城洛阳为都，遗址在今洛阳市东。邺城规划的成就对洛阳的改造起过很大作用。魏洛阳与东汉洛阳的不同，主要在于运用了邺城的规划原则和手法。东汉洛阳在汉末群雄争战中已经十分残破，成为这种改造的客观需要。

魏都洛阳共四十六年（220～265），遗址南北残长约4000余米（因洛河曾经北移，南垣被部分冲毁，不能确知南北真实长度）、东西垣间距约2460米[1]。据文献载洛阳南北九里、东西六里，称为“九六城”，与实测数据相近。初期宫殿略同于东汉，有南、北二宫，是在旧基上重修或重建的。洛阳的大规模改造工程是在魏明帝在位时（227～239），改造中继承了邺城的经验，主要体现在纵轴大街的贯通上。此外，在城市西北部加建的金墉城，也能看出邺城铜雀苑的影子。

纵轴上的大街名铜驼街，北起北宫南墙正门，直达都城南墙正门，恰与邺城正宫门前的纵轴大街一样。这条大街的开通，顿使全城秩序井然，突出了北宫在全城的统率地位。自此以后，一直到明清北京城，各朝代的都城都少不了这条纵轴大街。魏时虽仍有南宫，却可能在打通纵轴大街时拆除了南宫的西部，或者汉南宫西部在魏时原本就没有完全恢复过。铜驼街北端，宫门外立起九尺高的铜驼和其他铜兽，作为城市雕塑，进一步强调了此街的重要性。邺城在宫门前还有与纵轴大街丁字相交的横轴大街，尚不知魏洛阳是否也有；但南朝建康、北魏洛阳都有纵轴和横轴大街，根据它们与魏洛阳的继承关系，估计也曾有过横轴大街（图4－1）。

在魏洛阳西北角凸出城外附筑金墉城，明显是对邺城铜雀苑城防及宫殿区防卫概念的继承和发展。

明帝青龙三年（235），“大治洛阳宫”（北宫），历时五年。前朝正殿为建始殿，后寝大殿名崇华，后寝以后还有园林，称华林园，总体为前朝后寝及皇苑的序列。华林园东汉已有，称芳林园，此时加以修复，为避齐王曹芳讳而改名。园中有天渊池，园西北构景阳山，役使上万人，王公大臣也要为建园负土劳作。从太行山开凿石料，远运洛阳。从长安运来大钟，熔成铜汁，铸为四丈高的黄龙、三丈高的金凤和其他铜兽。景阳山上广植松竹花草，畜养珍禽异兽。晋·左思《魏都赋》对以上都有追述。明帝有此宫苑尚感不足，意欲再有兴建，大臣王朗上书曰：“今当建始之前，足用列朝会；崇华之后，足用序内宫；华林天渊，足用展游宴”，劝谏明帝适可而止，不要过于奢华。

南宫的前朝大殿名太极，后寝大殿名昭阳。太极殿一名，以后在两晋南北朝以至隋唐都用为前朝大殿专名，唐·徐坚《初学记》说：“历代殿名或沿或革，唯魏之太极，自晋以降，正殿皆名之。”

魏以后，相隔七十八年，西晋仍都洛阳约五十年，没有大的变动。晋·陆机《洛阳记》对它的主要大街有具体描述：“宫门及城中大道皆分作三，中央御道”，供皇帝使用，也可供“公卿尚书章服”等高级官僚行走，“两边筑土墙高四尺，……凡人行左右道，左入右出，不得相逢”；城门也有三道，平时“闭中，开左右出入”。魏晋洛阳的三涂道路，基本沿用汉代制度。

西晋永嘉之乱，洛阳又一次成为废墟。

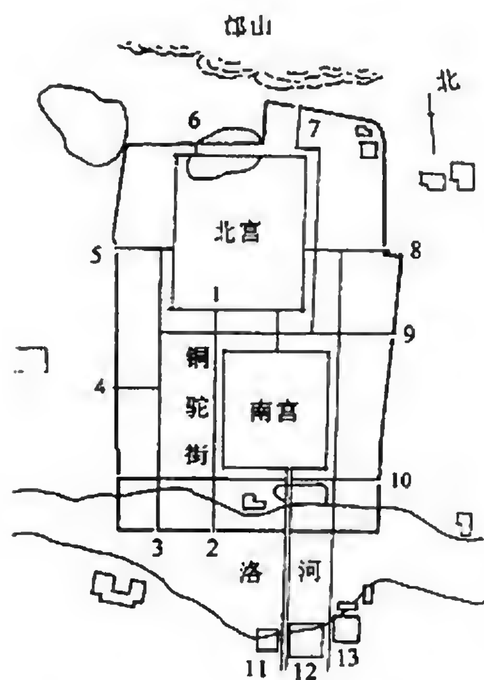


图4－1　曹魏洛阳平面想象图

（未绘出金墉城）

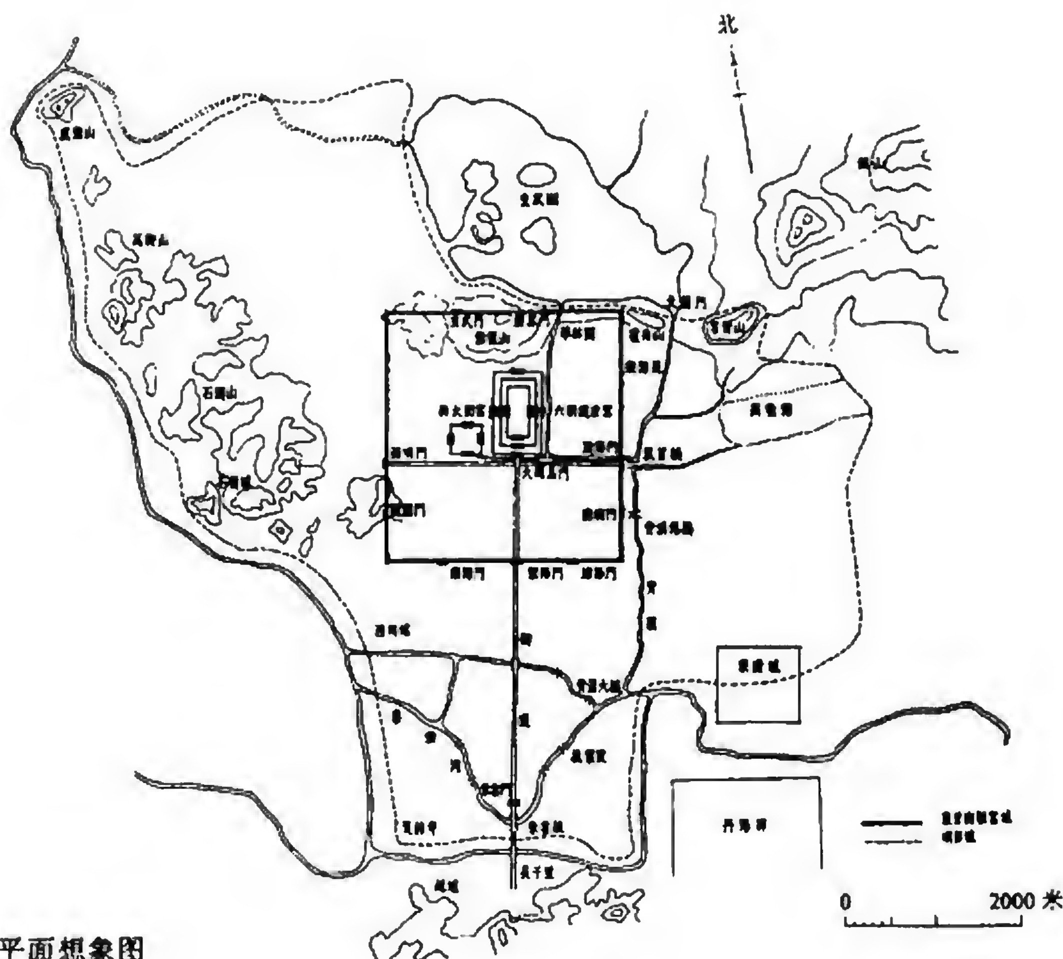


图4－2　东晋南朝建康平面想象图

二　东晋南朝建康

建康即今南京，自三国吴起，历东晋和南朝宋、齐、梁、陈，皆建都于此，号称“六朝故都”。

吴大帝孙权原都武昌（今湖北鄂城），在长江南岸。长江自西北来，至城北弯转而东，城适当弯道外侧，备受江水冲击，“风土险恶”，时有崩溃，黄武八年（229）乃迁都于建业。建业也在长江南岸，但居于弯道内侧，江自西南来，至城北折向东，正与武昌形势相反，无水土冲蚀之害。起初孙权在西部石头山上筑城自居，称石头城，周七里许。后在石头城东、钟山西、玄武湖南、秦淮河北另筑都城，即建业城。秦淮河以南与雨花台和远处牛头山相望。诸葛亮来过建业，称赞说：“钟阜龙蟠，石城虎踞，真帝王之宅也”，认为是建都的形胜之地。建业周围二十里，方形，土墙篱门。从229年到280年西晋灭吴，建业为吴都共五十一年。吴的主要宫殿是孙权的太初宫与其东孙皓的昭明宫，太初宫东北有苑城。西晋改建业为建邺，后因避愍帝司马邺讳，又改称建康。

永嘉乱后，东晋元帝于317年渡江，先居于城内故吴太初宫旧地，成帝咸和七年（332）才在吴苑城旧地另筑新宫，称建康宫，以后南朝各代因之未改。建康宫在建康城中部偏北，周围八里，呈纵长方形，四面各一门。南面正门称大司马门，与邺城东宫南面正门司马门名称略同。此时建康宫城可能为土筑。

东晋皇室本系西晋之后，又来自洛阳，建康自然会直接承袭魏晋洛阳远绍曹邺的规划原则，同时也有许多改进。建康宫殿前朝后寝最北为皇苑的布局，甚至许多殿堂名称和地名，都同于魏晋洛阳。其改进主要体现在宫城和轴线大街上。建康彻底摆脱了汉洛阳在都城内分建南北二宫的做法，城内只有一座宫城，没有南宫；城内有纵横轴线大街。

纵轴大街从大司马门向南穿过都城正门宣阳门，再向南直抵五里外秦淮河北岸的朱雀门，总长超过七里。横轴大街在大司马门前与纵轴大街丁字相交，东西连接都城东门建阳门和西门西明门。在纵轴大街两侧，仿照邺城司马门外大街两侧的做法，也列建官署，但邺城司马门外大街不是纵轴大街，建康把官署移到纵轴，显然在继承中又有发展：不但方便宫殿区与官署区的联系，同时以官署直接烘托宫殿，加强了宫殿的统率作用。在宫前纵轴大街两侧建官署的做法，对以后产生了长久的影响（图4-2）。

东晋建康前朝皇帝正殿名太极，后寝皇后正殿名显阳，显阳东、西有含章、徽音二殿，都同于曹魏西晋洛阳的南宫。曹魏南宫皇后正殿原名昭阳，西晋为避文帝司马昭讳，才改称显阳。

建康宫城北、玄武湖南，鸡笼山下有皇家园林，布局也同魏晋洛阳，但名称改为芳林园，同于东汉洛阳。

只是建康西北没有金墉城，而是以西面的石头城和石头城以北临江幕府山的白石垒来代替。

咸康五年（339）开始砖包宫城。孝武太和三年（378），由谢安主持，大修宫殿内外殿宇三千五百间。

宋、齐、梁、陈对建康及其宫殿没有大的改变。宋在玄武湖内立方丈、蓬莱、瀛洲三神山，芳林园改称华林园，园中筑景阳山，又在鸡笼山东的覆舟山下起乐游苑。华林、景阳之名皆与魏洛阳相同。

齐高帝建元二年（480），才改三国吴以来的都城土墙篱门为包砖城墙。东昏侯少年昏乱，在宫里大兴土木，造仙华、神仙、玉寿诸殿，以麝香涂壁，锦幔珠帘，穷极绮丽。把阅武堂改为宫苑，山石涂以五彩，苑内立店肆。据说还以金莲铺地。

梁武帝好佛，宫中有数殿专办佛事。

陈后主在宫内起著名的临春、结绮、望仙三阁，有阁道往来，都用沉檀香木建造。阁下积石为山，引水成池。

东吴以来三百余年，南方相对比较安定，北方士族迁来者甚众，使江南得到迅速开发，建康居民也不断增长。南朝时人口已超过百万，城市规模实际已远不止都城范围，居民区主要向城南水运便利、商旅云集的秦淮河两岸发展。比较明确的新居民区有城西南的横塘、查渎，城南秦淮河南岸的长干里、北岸的乌衣巷，

城东南的青溪等。乌衣巷一带多为渡江北方大族，以王、谢二族最著。朱雀门早在东晋成帝咸康二年（336）即已设置，可见东晋时已很繁华，至南朝城区扩大后，朱雀门一线已成为都城的南部外廓。所以整个建康实际形成了三环相套的格局：内环即宫城，为宫殿所在，中环即原都城，纵轴两侧集中衙署，外环以朱雀门一带为南部范围，汇聚士流及工商各色市民。建康的后期发展，带有颇大的自发性质，但无论如何，这种格局对以后各代都城三城相套的规划产生了巨大影响。建康的外环依地形水势，轮廓不规整，亦不很明确，可能并没有建造过包围整个城区的外郭墙。

据记载，南朝建康有佛寺数百座。

需要说明的是，建康城内除宫殿前后中轴一带之外，其他区域并未如北方城市那样规整，街道屈曲纡徐，应与建康地形未若北方平原一平如坻有关。《世说新语》曾提到此事："桓宣武移镇南州，制街衢平直。人谓王东亭曰：丞相初营建康，无所因承，而制置纡曲，方此为劣。东亭曰：此丞相乃所以为巧，江左地促，不如中国，若使阡陌条畅，则一览而尽，故纡徐委曲，若不可测。"

还值得提到，由吴至宋、齐，建康宫城前均未建造过阙，仅模仿秦时之阿房宫"表南山之颠以为阙"的故事，遥指牛头山两峰为阙。至梁时才作神龙、仁兽二阙于宫城正门大司马门外，高五丈，与洛阳铜驼街的铜驼一样，无疑加强了纵轴大街的气势。此二阙可能是对峙双阙。

从曹魏西晋洛阳、南朝建康及后面将要谈到的北魏洛阳可以看出，起源于曹邺的规整式都城形制，此时已形成风气，并大大延长了宫城前的纵轴大街。邺城的纵轴大街长 1000 余米，建康则长达 4000 米，显然加强了纵深布局的艺术感染力。建康的纵轴大街向北可再通过宫城北门平昌门，纵轴线上有四座城楼，向南则与牛头山遥望，宫前两边有高大石阙，沿大街两侧开御沟，"夹御沟植柳"，把这些高大的建筑连同几座城门在视觉上联系起来，形成视觉走廊。官署在纵轴大街左右，当然也丰富了街景，进一步突出了这条大街。

三　北魏洛阳

鲜卑族拓跋氏于公元 268 年建立北魏，不久建都平城（今山西大同），但无城郭。公元 403 年破后凉，才模仿后凉都城姑臧（今甘肃武威）规划城市；北部为宫城，南部为居民里坊。显然是由姑臧间接学习了中原和建康的规划原则。439 年，北魏统一北方。为加强对中原的统治，孝文帝太和十七年（493）决定迁都洛阳，两年后迁都完成。直至 534 年北魏分裂而亡，洛阳作为北魏都城共三十九年。

北魏洛阳仍为汉魏洛阳旧地，其时已在西晋末的战争中再次遭到严重破坏，需要北魏王朝进行恢复与改造。孝文帝锐意革新，推行汉化政策，一切规章制度乃至语言服饰都实行汉化，都城规划当然也是一个重要方面。迁洛前，曾派蒋少游以副使名义随同出使齐都建康，"密令蒋少游观建康宫殿楷式，图画以归"，作为重建洛阳的借鉴。可以说，北魏洛阳是邺城以来近四百年都城与宫殿建筑发展的小结，对隋唐发生了直接的影响。

北魏洛阳保留的魏晋格局很多，如城墙范围、金墉城、宫城位置、华林园以及城门位置和一门三涂等。它也有纵轴大街，仍名铜驼街；同时也有横轴大街，在宫城正门阊阖门前与纵轴大街丁字相交。横轴大街的设置可能魏晋洛阳已有，也可能是北魏学习建康的结果，无非来源于邺城。纵轴大街从宫城南垣正门阊阖门起南出，经都城南垣正门宣阳门，通达洛河上的浮桥永桥。洛阳城门楼都是两层，只有北垣西门大夏门是三层。北魏洛阳学习建康，不建南宫，并在铜驼街靠近阊阖门处列置中央官署，御史台、右卫府、太尉府和将作曹在街西，左卫府、司徒府、国子学堂、宗正寺在街东。官署区南端，左右分置太庙和太社，此种"左祖右社"的格局远绍西周，近承汉代，下启唐宋。此外，洛阳是当时北方佛教中心，著名的永宁寺在铜驼街西侧，都城内外佛寺多达一千三百余座（图 4－3）。

宫城即旧北宫位置，但有所扩大，东西约 660 米、南北约 1400 米。据考古发掘，宫城内有一道折墙由南而北将宫城分为东西两部。西部较大，有前殿太极殿基址，正对阊阖门。西部基址多叠压关系，可能即原

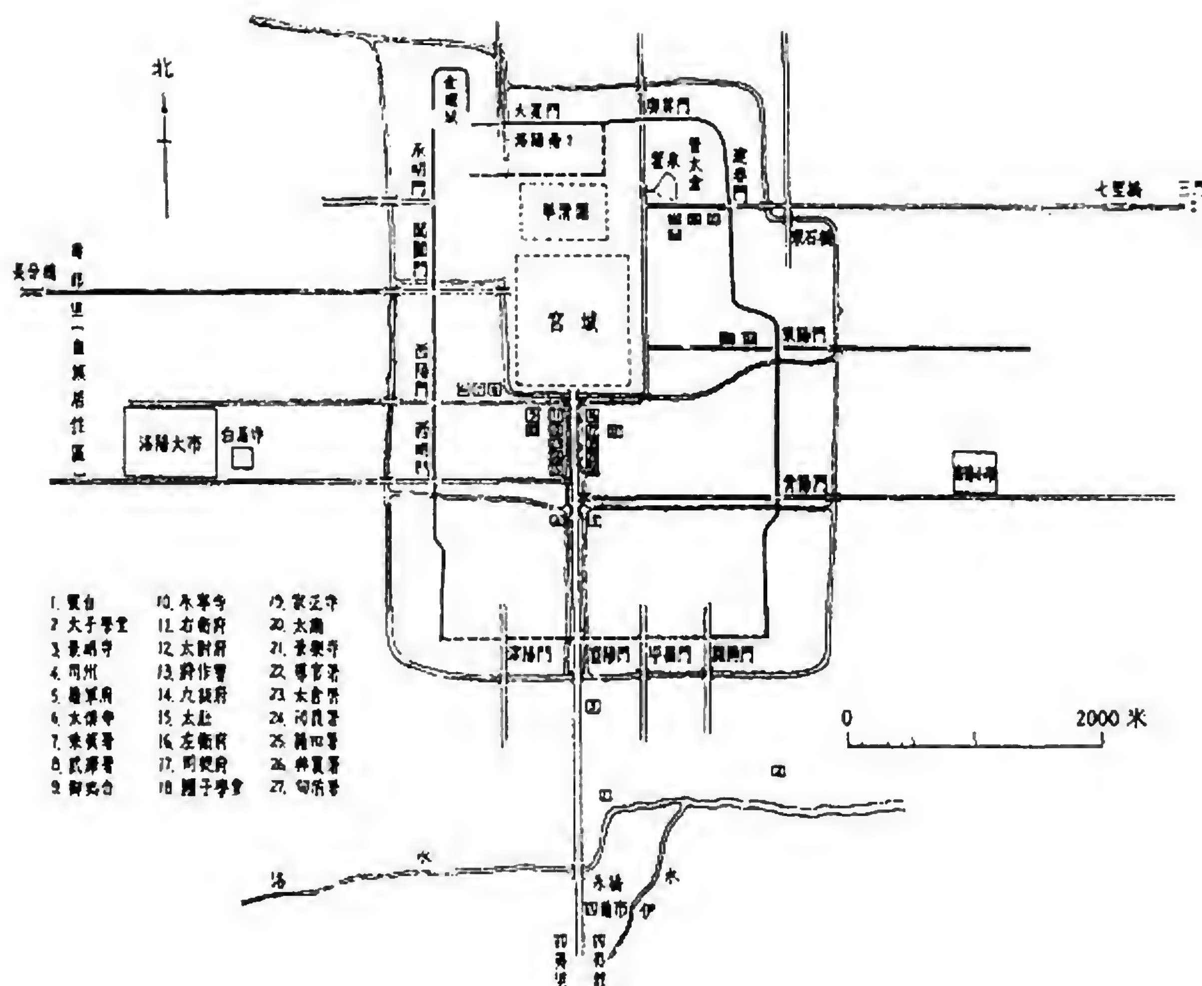


图 4－3　北魏洛阳平面想象图

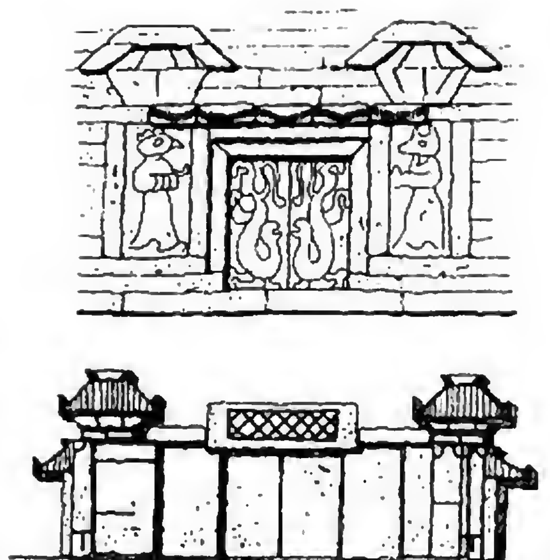
汉、魏、晋各朝北宫诸殿故址，东部主要是北魏展拓而成的[2]。

洛阳西北角的金墉城是一座军事城堡，南北长约 1500 米，东西宽 255 米。据《水经注・洛水》，其南墙正门乾光门的形制为“夹建两观”，此种城门以及包括金墉城在内的全部洛阳城墙的“马面”（即附城而筑凸出城外的城台）都突出了城市的防卫作用。

“夹建两观”的形制，远绍周代，直承东汉。东汉中期以后在各地豪强的坞壁中兴起的坞壁阙，将双阙退后而与坞门结合起来，夹峙在坞门左右。乾光门的“夹建两观”应类同于此。其实，金墉城也可以被看成一座坞壁。坞壁阙的形制，根据十六国晚期和北朝的敦煌石窟壁画，以及嘉峪关、敦煌两地魏晋墓墓门上方砖砌迎壁镶砌的阙形，大多仍为双阙高举、坞门低下，也有的坞门屋顶与双阙相平，甚至在坞门上加建楼橹而高于双阙，显示出从二元式构图向一元式构图发展的过程。最后一种形制在隋唐以后更演化为双阙前引、另以宫墙与宫门相连、平面呈倒凹字形的宫阙，有如明清紫禁城的午门[3]。《水经注》谓乾光门“夹建两观”，语意似强调“两观”，可能仍属于比较初始的双阙高举的形态。

在甘肃天水麦积山石窟的西魏壁画里，可以看到一种比“夹建两观”更复杂的阙形，是在城门一线建造倒凹字形的门阙；正面城楼三层，形体高大，城外加建峙立的双阙。如果用墙把双阙与城楼一线的“两观”连接起来，就是一座隋唐以后盛行的完整的倒凹字形新阙形了。麦积山的壁画形象是坞壁阙与隋唐新宫阙之间的过渡（图 4－4、5）。

马面凸出城外，有利于夹击攻城的敌兵[4]。春秋战国时代已有“马面”，《墨子・城守篇》称之为行（读如杭）城或台城。但中原城市包括汉长安和洛阳大都不曾建造。据考古发掘，魏洛阳城有马面，间距 110～120 米；金墉城更密，间距 60～70 米。以后马面大概只在边疆军事性城堡建置。例如，十六国匈奴族赫连勃勃所建大夏统万城（在今陕西靖边县），有较完整的马面遗址。宋代沈括曾考察过大夏丰林县城，也筑有马面，“城不甚厚，但马面极长且密”，可以之夹击敌人，认为“深可为法”（《梦溪笔谈》）。在敦煌石窟



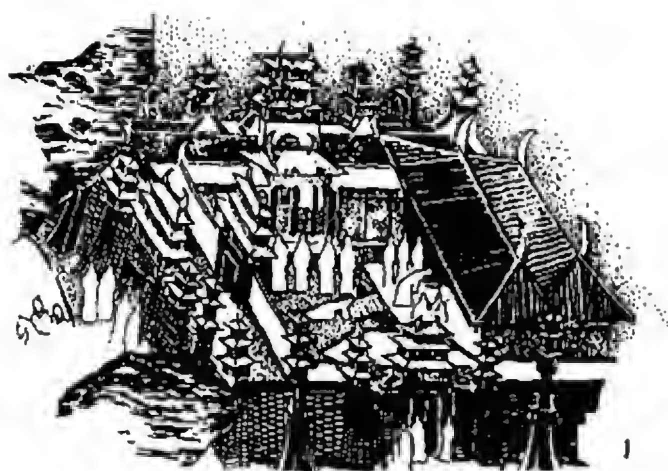






图4-4 阙

1 嘉峪关魏晋墓墓门上方阙形砌壁

2 敦煌魏晋墓墓门上方阙形砌壁



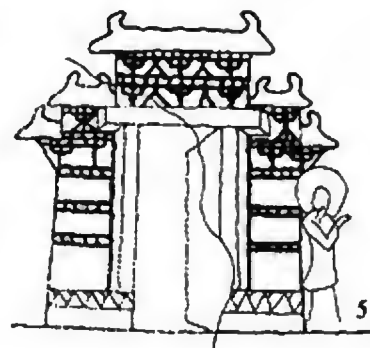




图4-5 阙

1 麦积山石窟西魏壁画城阙

2、3 敦煌莫高窟北朝阙形龛

4 敦煌莫高窟初唐壁画宫阙

5、6 敦煌莫高窟十六国壁画城阙

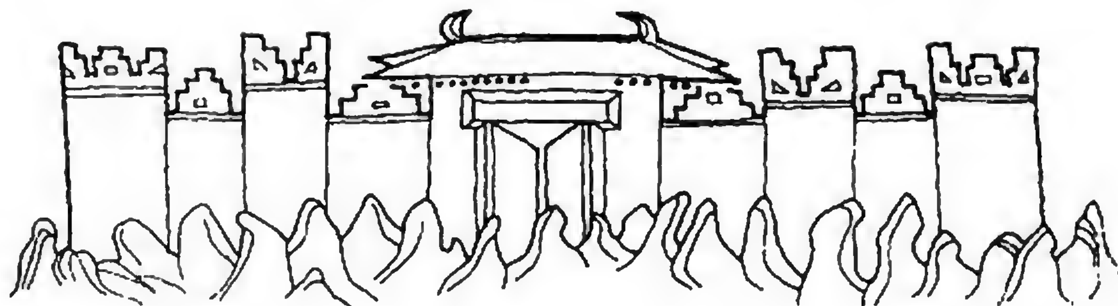


图4-6 敦煌莫高窟北魏壁画城垣马面

北魏壁画城垣形象中也出现马面（图4-6）。但在隋唐长安和洛阳，马面又消失了。一直到北宋汴梁以后，才比较普遍地在内地大小城市建造马面。

洛阳对都城发展的最大贡献是正式完成了三城相套的格局和设置集中的市场。为了容纳洛阳众多的人口，宣武帝景明二年（501），对洛阳做了一次大规模扩建，即仿照建康的格局，在原都城东、南、西三面发展出新居民区。居民区由三百二十三座里坊组成。每坊方形，土筑坊墙，每面长三百步、坊墙上开坊门，实际每坊就是一座小城。三百步即一里，又是方形，所以称为“里坊”。史载“虽有暂劳，奸盗永止”，故又有“坊者，防也”的说法，每夜坊门关闭，禁出入，是对居民的防范措施。里坊制的城市，街道网呈方格状，相当规整，在唐代仍广为实行，与倾向于自由格局的西方古代城市很不相同。里坊区三面环抱着原来的都城，宫城位在扩展后的全城北部中心。如此，全城完成了宫城、内城（即原都城）和郭城三城相套的格局。

扩展后的洛阳郭城东西二十里、南北十五里。文献记载郭城有城墙，但尚未找到遗址。在郭城内东、西、南三区各有集中的市场：郭西的称大市，是三市中最大者，占十座里坊的面积，有通商、达货、阜财、金肆等名，大市之西附近的寿丘里是皇族聚居区，由此可见大市的消费服务性质；郭东的称小市，又叫鱼鳖市；南市在永桥以南洛水南岸，称四通市，主要进行对外贸易。附近有四夷里、四夷馆，主要居住者是来自“四夷”的商人。

洛阳最后的格局，是从曹邺开始经魏晋洛阳、南朝建康至北魏历近四百年规整化都城发展的总结，也是隋唐长安与洛阳宫城、皇城、郭城三城相套的先声。它的宫城居于北部、纵轴横轴大街在宫前丁字相交，在宫城前纵轴大街左右布置官署和“祖”“社”，郭城内分布里坊并在里坊区布置集中的市场，等等，都为隋唐提供了直接的范本。

北魏分裂以后，东魏在邺城南建邺南城为都（北齐继之），与曹操邺城组成丁字形，西魏沿用汉长安旧城（北周继之）。洛阳宫殿被东魏拆毁，迁往邺南。邺南城的宫市位置以至建筑的名称都同于洛阳。以后东魏、西魏在洛阳争战，经侯景、高欢几次破坏，遂“室屋俱尽”，再也未能恢复旧观。唐以后的洛阳已不是汉魏故址，而改在它的西边，与西周洛邑王城邻近。

第二节　佛教建筑

佛教是源于古印度的外来宗教，它的传入是中国的一件大事，自传入后近两千年来，佛教在中国的社会生活中占据了重要地位，佛教建筑也就成了仅次於宫殿的另一重要建筑类型。

中国佛教建筑有以下几个值得注意的地方。一、佛教传入之初，中国人按照中国传统的神仙观念来理解它；随着译经的增多，对佛教有了更多了解，但也没有放松按照中国方式来改造它，从而使它在发展中带有明显的中国特色。建筑也是这样，从一开始，中国佛教建筑就与印度明显不同，并不是印度建筑的简单移植，形制上除了适应佛教概念的某些要求外，主要仍是中国自己的创造。包括那些中国从来没有过的建筑如塔，也被完全中国化了。这一趋向在隋唐完成，越到后来越显著。魏晋南北朝是佛教建筑的早期，从当时建造的佛寺、佛塔和石窟，可以明显地感到佛教建筑民族化的脉搏。二、佛教之于中国同基督教之于西方相比，始终也没有上升为统率全社会思想的主流地位。在中国，没有出现教皇制，君临天下的最高统治核心一直是帝王。中国和西方都宣扬君权神授，但西方更强调的是“神授”，教皇是神的使者，国王的统治要得到代表上帝的教皇授权和荫庇才算合法；而中国更强调的是“君权”，“神授”不过使君王的统治更蒙上一重神圣的光环罢了。这种区别反映在建筑上，就是西方建筑长期以来都是以神庙或教堂为主流，而中国建筑则始终以宫殿和都城为重心，宗教寺观处于相对次要的地位。三、中国和西方的宗教建筑在性格上很不相同。后者强调“表现”信仰者向往天国的主观激情和狂热，所以，神秘的光影变幻、出人意表的体形、飞扬跋扈的动势、动荡不安的气氛，就成了它的性格基调。而前者强调的是“再现”彼岸世界的宁静与平和，寺庙应该就是天国净土的地上缩影，在这里不应该有任何动荡不安，所以，虽然也必然会伴随着某种神秘，但温婉馥郁的庭院、舒展平缓的体形、平易近人的体量，都使得中国佛教建筑更多地显现出一种安详与亲和的气氛。四、鉴于上述情况，中国佛寺与住宅和宫殿有很多共同之处，同样以木结构为本位，都采取以院落形式为主的群体组合方式，所以，在很大程度上中国佛寺就是住宅的放大或宫殿的缩小，而不像西方的教堂，截然不同于住宅或宫殿。

一　佛寺

东汉明帝永平十年（67），首先来到中国的西域僧迦叶摩腾和竺法兰到达洛阳，暂止於朝廷接待宾客的官署鸿胪寺。以后就鸿胪寺改建为佛教道场，仍署为寺，称白马寺，是中国最早的佛寺（或云白马寺为新

建，不是鸿胪寺所改）。“寺”也就由官署之称逐渐转变为佛教道场的专称了。

东汉末笮融在徐州所建的浮屠祠也是佛寺，以原意为祭祀神仙的“祠”名寺，透露当时中国人对佛教的概念仍未清晰。南方最早的佛寺是吴都建业的建初寺，建于赤乌十年（247)。杨修诗曾说：“江南古寺知多少，此寺独应年最深”。佛寺在中国发展很快，到南北朝时，建康已有寺五百多所，北魏有寺达三万余，据载洛阳一地之寺即有一千三百六十七所。此时佛寺的布局有两种，一种以塔为中心，一种中心不建塔，形同宅院。

以塔为中心的布局是早期大型佛寺比较普遍的形制，上述三个最早的佛寺就都是这样。

如白马寺“盛饰佛图，画迹甚妙”（《魏书·释老志》），此“佛图”即塔的早期称呼。浮屠祠的“浮屠”也是“佛图”，即塔，寺院“上累金盘，下为重楼，又堂阁周回，可容三千许人”（《后汉书·陶谦传》）。“金盘”和“重楼”就是塔刹和塔身，“堂阁周回”指围绕佛塔所建的院落廊庑。据记载建初寺也有塔，在晋咸和年战乱中被焚。

中心塔型佛寺布局源于印度佛教观念。在印度，公元前后受到希腊艺术推动的犍陀罗艺术兴起以前本没有佛像，信徒们尊崇的对象只是佛的遗物、遗迹及代表佛生前经历的纪念物。塔是佛涅槃的象征，也建在佛生前曾有过重大活动之处如成道处、初转法轮处、降魔处……等，受到很大尊崇。按印度的风俗，围绕所尊崇物右旋回行是最大的恭敬，所以绕塔礼拜也就成了信徒们的最大功德。《菩萨本行经》说：“若人旋佛及旋佛塔所生之处得福无量也”，这个概念传入中国，中心塔型佛寺就大量建造了。《法苑珠林》记晋建康另一白马寺得名原因说：“昔外国王欲灭佛法，宣定四远毁坏塔寺，次及招提，忽有一白马从西方来，绕塔悲鸣腾跃空中……王潸泪深自愧悔，已毁之塔并更修复。由此白马，大法更兴，因改招提为白马，此寺之号亦取是名焉”。可见白马寺之名印度早已有之，是以畜牲尚且有灵，知道绕塔礼拜护持佛法，来表明尊崇佛塔的重要。据《弘明集》记洛阳白马寺也有“千乘万骑，绕塔三匝”的壁画，画的大概就是这个故事，故洛阳白马寺之名实起于此。曾有传说洛阳白马寺得名于白马负经，恐不确[5]。《魏书·释老志》说洛阳白马寺“遂为四方式”，成为各地的模仿对象，可见以塔为佛寺中心建筑的形制当时十分风行，到北朝仍通行不衰。《洛阳伽蓝记》记北魏洛阳的最大佛寺永宁寺：“中有九层浮图（塔）一所，架木为之……浮图北有佛殿一所，形如太极殿……僧房楼观一千余间，……寺院墙皆施短椽，以瓦覆之，若今宫墙也。四面各开一门。”现永宁寺遗址已经初步发掘，与文献相校十分吻合[6]。遗址庭院西南角有夯土角楼楼基，按照构图对称的规律，可能原在四角都曾有过角楼。日本大阪四天王寺系仿洛阳白马寺而建，现存经重修过的四天王寺也是中心建塔，与永宁寺十分相象。此外，北魏·杨衒之《洛阳伽蓝记》所记胡统寺、秦上太君寺，《律相感通传》所记南朝荆州河东寺等，也都给人以中心建塔的印象。

中心塔型佛寺以廊庑或院墙围成院落，院中空地正好可供僧徒回行，廊庑或也可作回行之用。大塔高耸，置於正中，形象突出，成为构图主体，院庭四角若有角楼，则与大塔形成呼应，是大塔的陪衬，构成丰富的景观。这种构图方式，我们在西汉长安明堂辟雍、王莽九庙和东汉坞壁阙陶楼院中已见到过不少先例，这在东汉文献所记其他建筑也可见到，可知中国前已有之，只不过佛寺借此来表现它自己的宗教概念罢了。印度的大塔回行道都附在大塔本身，塔外周绕圆形平面的石栏“玉垣”和牌坊样的石门，并没有周廊，始建于公元前的中印度著名的桑契（Sanchi）大塔就是这样。所以中国的中心塔型佛寺，是中国结合自身的传统对外来形式进行民族化加工后的表现。

宅院型佛寺多是小寺，数量可能更多，如《洛阳伽蓝记》记洛阳近五十个佛寺，只有十五寺有塔，其中十三座都是立在新建寺中，其余各寺尤其未加记录的更多的小寺应多是宅院型。当时“舍宅为寺”的风气盛行，是统治者为求身后福报的行为。也有改宅为寺的，如《洛阳伽蓝记》说：“（北魏）经河阴之役，诸元（魏宗室姓）殆尽，王侯第宅多题为寺，寿丘里间列刹相望”。“刹”字原意指塔顶相轮，也借指为塔或寺。由于平面布局先已完成，无由再在院内主要地位立塔，所以就不建塔，只将宅院按照佛寺要求重新布置而已。例如，北魏洛阳建中寺本阉官司空刘腾宅，“以前厅为佛殿，后堂为讲堂”（《洛阳伽蓝记》），并不建塔。

两种佛寺也反映了两种佛教修行方式的区别，一种重戒行实践，一种重义理探求。前者更重视绕塔礼拜，后者则认为宣讲和探讨佛教义理的佛殿讲堂更加重要。当时北方多重戒行，南方多重义理，所以北方的中心塔型佛寺可能更多。隋唐以后，随着国家的统一，佛教也趋向南北合流，中心塔型佛寺不再是主要形制，但始终没有完全消失。

此外，似乎从南北朝起还有一种建有双塔的佛寺，见于记载最早的是南朝宋湘宫寺。《南史》卷七十："宋元嘉中，……帝以故宅起湘宫寺，费极奢侈。以孝武庄严刹七层，帝欲起十层，不可立，分为两刹，各五层。"但文献未言明双塔位置，从改宅为寺的情况看，大约不会建在寺内，有可能分立寺前两侧。以后这种佛寺仍常有所见，双塔高耸于众屋之上，丰富了整体轮廓。至今尚存而著名者如杭州灵隐寺五代十国吴越双石塔（969）、苏州罗汉院北宋太平兴国七年双塔（982）、安徽宣城广教寺北宋双塔、锦州崇兴寺辽代双塔、北京房山云居寺辽天庆年间双塔（1111～1120）、泉州开元寺南宋双塔（1228、1238）及云南昆明、凤仪的明、清双塔等。这些双塔，都是二塔形象及体量近似，依中轴对称方式对峙，大多置于大殿前两侧，有的在山门前两侧（广教寺），也有的在全寺两侧（云居寺）。湘宫寺的记载可以说是它们的先声。

双塔峙立的佛寺形制，唐代以后对朝鲜和日本的佛寺产生过较大影响，所存最早实例为建于公元七世纪的新罗庆州（朝鲜）佛国寺的多宝塔和释迦塔，位在大殿前两侧，均为石塔。从佛国寺双塔的命名，可见双塔的宗教意义来源于《法华经·见宝塔品》关于释迦、多宝二佛并座的描述。在中国也有此表现，如山西太原蒙山原开化寺遗址的两座共名连理塔的单层塔，也名释迦、多宝，建于北宋淳化元年（990）。但此二塔位置紧邻，基座合为一体，不属于我们所称的"双塔"范畴。

二　塔

塔的传入

塔的原型及其宗教含意是从印度传入的。"塔"是梵文 Stupa 汉文音译之缩略，曾译为窣堵波、苏偷婆、斗薮婆。古印度巴利文又称 Thupa，所以又或译为兜婆、偷婆或塔婆。以后这两种译称合流，并简化为"塔"。中国原无"塔"字，有记载说在还没有创造出"塔"字以前，还一度借用过同音的"鞳"字。"鞳"字原意是打鼓的声音。另有一说认为塔是梵文 Budda（佛陀）的一种音译。佛陀又被译为浮图、浮屠、浮都、佛图，原意是佛，古人以塔是佛的代表，所以迳以佛来称呼，应是一种讹称。有时塔又称为支提或脂帝，则是梵文 Chaitya 的音译，原意是指不埋藏佛舍利的塔。或支提与浮图连称，译为脂帝浮都或脂帝浮图。

窣堵波的原意是坟墓，早在佛教出现以前古印度吠陀时期（约前 1500～前 600）已有建造，在当时的宗教圣典《梨俱吠陀》中即有窣堵波的名称。据说释迦死后，他的遗骨曾分葬于八座窣堵波中。孔雀王朝（建立于公元前 322 年）时，窣堵波已形成一定的规制。印度现存最著名的佛塔是中印度博帕尔东北桑契(Sanchi）的一号塔，称桑契大塔，坐落在一座大约 100 米高的小山顶上；其核心初建于孔雀王朝第三代君主阿育王在位时（约前 273～前 232），体积只有现在大塔的一半；公元前 2 世纪巽伽王朝时加以展拓，成为现在的规模。大塔由四部分组成：最下是一座 4.3 米高的圆形基台，基台边沿有一圈石栏；台上为实心覆钵状半球体，石块包面，平面直径 32 米，小于基台，高 12.8 米；在覆钵顶上竖立石栅栏，围成正方形，称"平头"；栅栏正中立一根石竿，竿上串连三层伞盖。这种竿上串连的三层伞盖，就是以后中国佛塔的所谓"相轮"，在印度起源于古达罗毗荼人的圣树。原来早在吠陀时代以前，居住在印度河流域的原始土著达罗毗荼人从事农耕，盛行对母神、公牛、兽主和圣树的生殖崇拜。这一风俗被佛教继承，并加进了新的内容，如圣树被认为是菩提树，以纪念佛在菩提树下诞生和成道，伞盖三层，则喻指佛、法、僧三宝。伞盖的正下方通常埋藏尸骨火化后留下的舍利子。古印度人习惯于在圣树或圣迹外建一圈围栏，先是木制，后改为石。桑契大塔围绕伞盖的"平头"就是一周围栏。同时，围绕整个大塔，又有一圈称为"玉垣"的围栏。公元前一

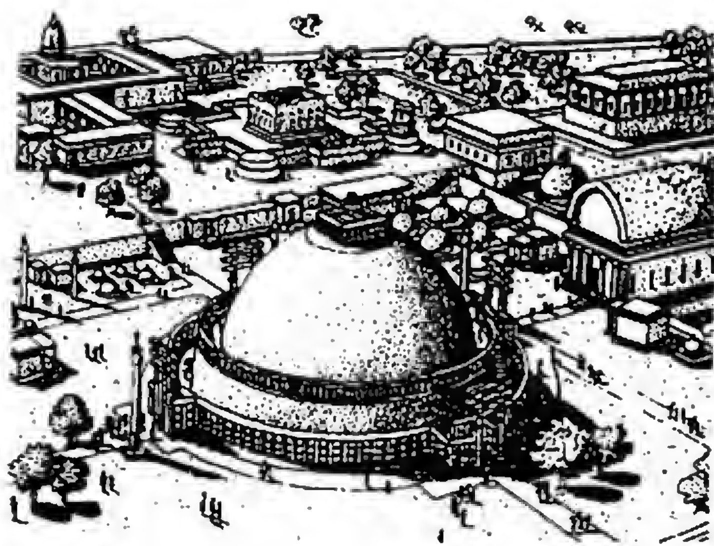


图 4－7　印度桑契大塔

世纪安达罗王朝时，在这圈围栏四面加建了四座砂石门，标志着宇宙的四个方位。信徒从东门入，顺时钟右旋绕行大塔一周，与太阳运行的方向一致，被认为与宇宙的律动和谐，可以超升灵境（图 4－7）[7]。古印度婆罗门教和耆那教也有塔的崇拜，却没有相轮，因此相轮的有无是区别是否佛教塔的标志。

阿育王时，信徒们又在释迦的重要经行处建造了许多塔，使窣堵波脱离了单纯坟墓的含意，成了佛教的纪念性建筑。到了中国，塔的含意又有所扩大，凡贮藏佛舍利、佛像、佛经之所，甚至高僧坟墓上的建筑物，一般具有集中式平面和高耸的体形，同时在顶上具有一套“塔刹”装饰者，都可名之为塔。

塔受到实用功能的限制不大，形式、结构颇为自由，又多是由信徒集资或由国家和地方资助建造的，常不惜重资以示虔诚，所以是匠师们自由驰骋才思的地方，样式十分丰富，成为中国建筑艺术一个重要类型。

对早期佛塔，我们应该着重注意的是古代匠师吸取外来形式将其溶入本民族传统中的卓越才智。这时的塔大致有窣堵波式、重叠窣堵波式、楼阁式、密檐式和金刚宝座式等数种。其中楼阁式和密檐式以后成为中国最基本的两种形制；金刚宝座式在以后长时期内甚少建造，明以后稍多，而且溶入了藏传佛教的概念；另外两种型式只是中国塔到达成熟期以前的过渡形式。这种种形式，体现出中国人一开始就对塔倾注了很大的热情，从中可以追寻匠师们对佛教建筑民族化的多样思路。

窣堵波式

现存最早的塔是几座高仅数十厘米的小石塔，见于报道的共十二座，其中酒泉出土六座、敦煌四座、吐鲁番二座[8]。这些塔多有纪年，最早为公元 426 年，最晚是 436 年，可知大约都是十六国与北朝之交时的北凉晚期遗物，皆为窣堵波式。其中较完整的四座，如酒泉的程段儿塔、高善穆塔和敦煌的三危山塔、沙山塔，其下为八角柱形基座，分八面刻男女供养天人各一身，并分刻八卦符号；中部塔身分为两段，下段是圆柱形的经柱，刻反映小乘思想“十二因缘观”的《增一阿含经》之“结禁品第四十六”和发愿文；上段是塔身主体，刻为半球形覆钵，覆钵表面镌有八个拱券佛龛，龛内各有一尊造像，分别是过去七佛和弥勒，龛上镌覆莲；覆钵以上除沙山塔稍异外，都是由竿、伞变成的六七重相轮和最顶上的华盖。相轮轮廓呈抛物线型，圆润饱满，比例较大。华盖扁圆，颇似印度北方希呵罗型“天祠”塔庙顶上的“阿摩落伽果”，有的在朝上的弧面刻北斗七星（图 4－8、9）。

这是最接近印度原型的塔了，只是较印度原型有明显的向竖高方向生长的倾向。其实分布在古印度西北部的某些晚于桑契大塔的塔，也有加高塔座和塔刹的形象，与北凉小石塔相像（图 4－10）。但此种窣堵波式塔在很长时间内并未广泛流传，只是元代以后从西藏开始并流行于内地的藏传佛教瓶形塔（俗称喇嘛塔）与此式可能有更多渊源关系；元代以前未能在汉地流行的原因，可能是没有得到中国人更多的认同。但这一批石塔仍然具有重要的历史价值，它们不仅说明中国人早已开始对印度原型加以改造，更重要的是经由它而

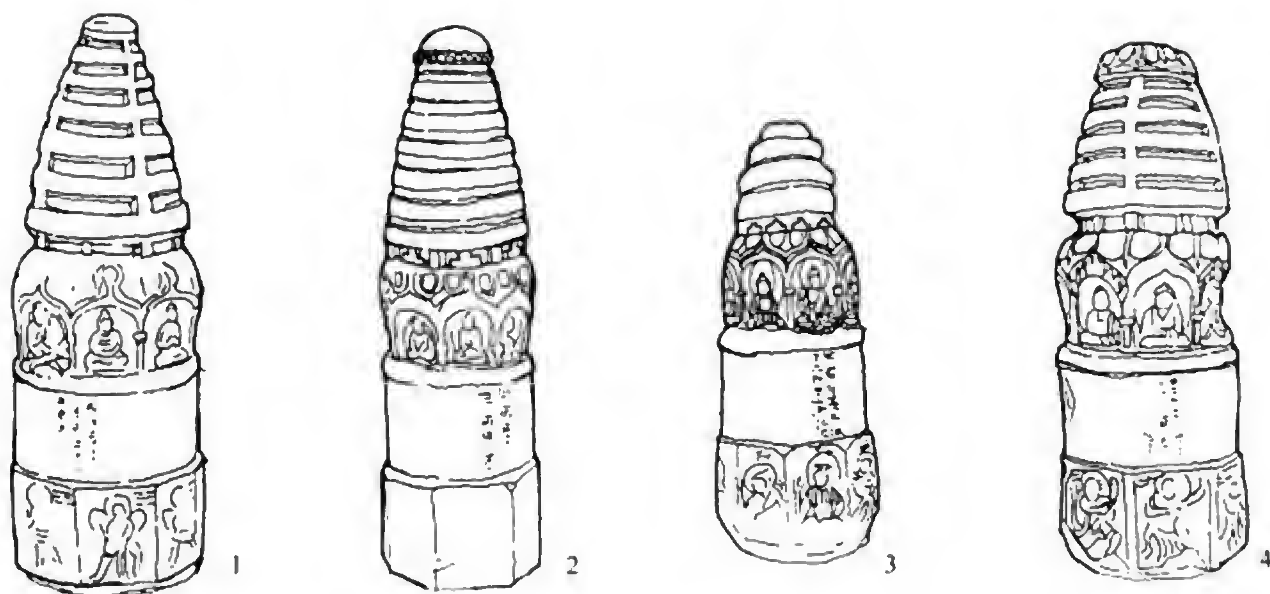


图 4－8　窣堵波式小石塔（东晋至十六国）

1　敦煌沙山塔　2　酒泉高善穆塔　3　敦煌三危山塔　4　酒泉程段儿塔



图 4－9　甘肃酒泉出土北凉高善穆塔

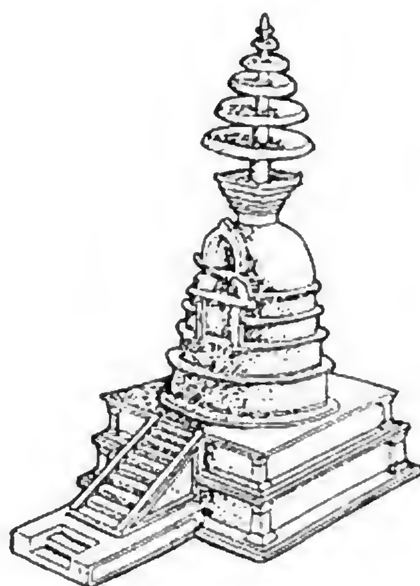


图 4－10　公元二世纪以后印度佛塔

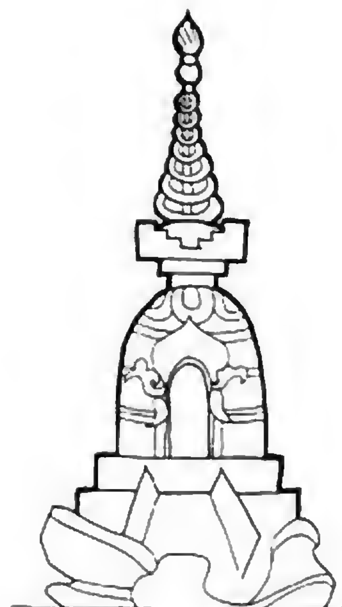


图 4－11　敦煌北周壁画窣堵波式塔

演化出中国的密檐塔。

又，北凉诸小石塔覆钵刻过去七佛与未来佛弥勒，弥勒与基座所刻八卦符号“☶”上下相对，“☶”为艮，代表东北。《周易·说卦》云：“艮，东北之卦也。”疏曰：“东北在寅丑之间，丑为前岁之末，寅为后岁之初，则是万物所成终而所成始也。”塔上的这种安排，是暗示代表未来的弥勒既可以说是终了，也可以说是开始[9]，寓意过去以后必有未来，未来也会过去，未来过去以后还有新的未来，往复循环，无始无终，象征佛法流转，长生长存。

在敦煌北魏壁画中也见有窣堵波式塔，但下部没有经柱，覆钵加高呈卵圆形。同时还有其他接近窣堵波式塔的塔式（图 4－11）。窣堵波式塔在敦煌隋唐壁画中仍有出现。

层叠窣堵波式

上述各小石塔中的白双且塔，相轮部分已残，现存者覆钵重叠两层，只是下层覆钵为圆柱形，其他造型与上举窣堵波式塔相近。《魏书·释老志》记洛阳白马寺“凡宫塔制度犹依天竺旧状而重构之，从一级至三、五、七、九，世人相承，谓之浮图”。前人多未详“犹依天竺旧状而重构之”是何形制，现在看来应为白双且塔即层叠窣堵波式，是重叠多重窣堵波以成一塔，最高甚至可以叠至九层。莫高窟五代第61窟《五台山图》中还画有几座这种类型的塔，少则二层，多至四层，虽然晚出，却是罕见的宝贵遗存。这种塔型，将重楼意向施于窣堵波，反映了匠师们在民族化方面的某种努力，但在发展过程中，这种型式终究不如楼阁式和密檐式完满，所以没有大量通行（图4－12）。

以上两种塔形虽只见于作为诵经时“观像”的小石塔，却由它们演化出来著名的嵩岳寺塔。这样看来，当时也应真正建造过同样型式的大塔。

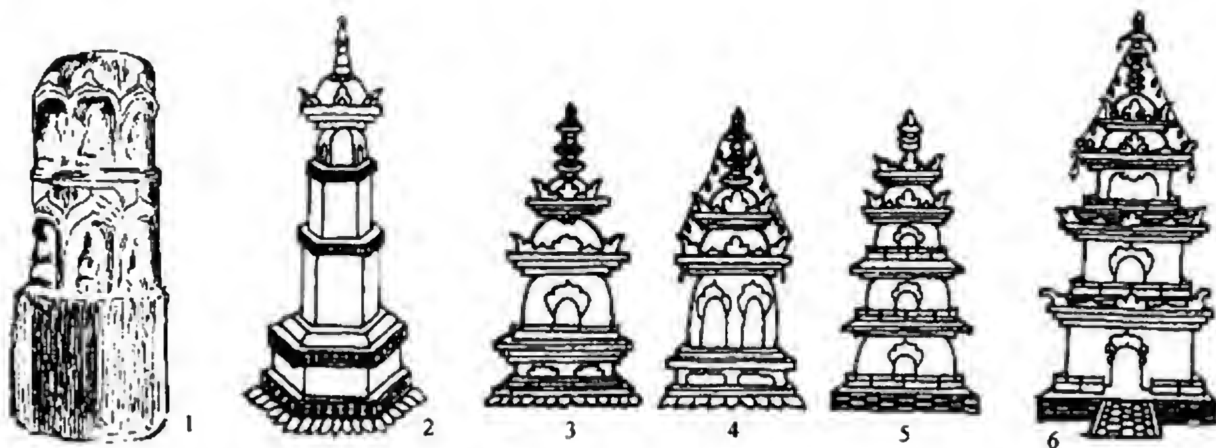


图4－12　层叠窣堵波式塔

1　酒泉白双且塔（十六国）　2　榆林窟五代第33窟壁画　3～6　敦煌莫高窟五代第61窟壁画

楼阁式

自西汉尤其东汉以来楼阁已建造很多，当时称为重楼。楼阁式塔是重楼与外来的窣堵波的某种融合，并与密檐式一起，最终完成了塔的民族化，成为中国塔的两种最基本的形制。

徐州浮屠祠、建业建初寺和洛阳永宁寺的中心塔都是木结构楼阁式。

洛阳永宁寺塔是当时最伟大的建筑。前此，北魏献文帝于皇兴中（467～471）曾在当时的都城平城建永宁寺，有七级塔，高“三百尺”。迁都洛阳后，灵太后执政，又于熙平元年（516）在洛阳建永宁寺，以郭安兴为匠。永宁寺“有九级浮图一所，架木为之……刹上有金宝瓶，容二十石，宝瓶下有承露金盘三十重[10]，周匝皆垂金铎……浮图有四面，面有三户六窗，户皆朱漆，扉上有五行金钉”[11]。永宁寺塔遗址现已发掘，最下为一东西约101米、南北约98米、厚2.5米以上埋入地表的夯土大基础；上为38.2米见方、高2.2米、周围包砌青石的夯土基座，座上有开间、进深都是九间的纵横柱网，中部柱网插在土墼实体中，最核心以密集的十六根柱子纵横排成一个坚实致密的中心柱束[12]。《洛阳伽蓝记》云：“举高九十丈；有刹，复高十丈，合去地一千尺。”依此按北魏尺（0.255～0.295米）折合公制，达255～295米，未免夸张过甚。《水经注·谷水》记载此塔之高：“自金露盘下至地四十九丈”（《魏书·释老志》记高四十余丈），有量度起迄点，可能经过实际测量。同书又记“浮图下基方十四丈”，若以遗址方38.2米的台基折合，每丈合2.7米，正在北魏尺的范围之内，所以此记载可能接近真实。即便如此，高度也达到134米，相当于中国现存唯一楼

阁式木塔应县木塔（高 67.3 米）的两倍，仍然十分惊人。《洛阳伽蓝记》描写它“视宫中如掌中，临京师若家庭……下临云雨，信哉不虚”。

遗址显示，永宁寺塔平面方形，每面九间，方格柱网，在每面进深二间以内的平面中央是一座实心土墼砌体，约 20 米见方，现存残高 3.6 米。实心体内有柱，实心体东、西、南三面各有五个券形佛龛。大塔的转角值得注意，据发掘简报和以后补充的遗址情况，知每角有密集的六根柱子，组成坚固的转角支承结构。现已有建筑史学家按遗址和记载，绘出了此塔的复原草图。从图中可知，各层转角都有附塔阙形体，形象与下面将要谈到的北魏曹天度塔十分接近。塔内中央是一个由木柱与土墼实体构成的坚强核心，从一至六层，实体越来越小，七层以上为全木结构，总体仍存“高台建筑”遗意，是高台建筑到楼阁的过渡形式（图 4－13）[13]。此塔形象又与被认为“西域浮图，最为第一”的犍陀罗雀离浮图颇为相似，可能曾受到过后者的影响，具体论述，容见本章第七节。

这是一座中国有史以来最高大的建筑，可惜在建成以后仅十八年就毁于雷火，帝遣羽林军千人救火，终于不克，“莫不悲惜，垂泪而去……悲哀之声，震动京邑”，有比丘三人赴火而死，火烧三月不灭。时人叹惜不已，又造出此塔在东海中重现的神话：“见浮图于海中，光明照耀，俨然如新，海上之民，咸皆见之。俄然雾起，浮图遂隐”。

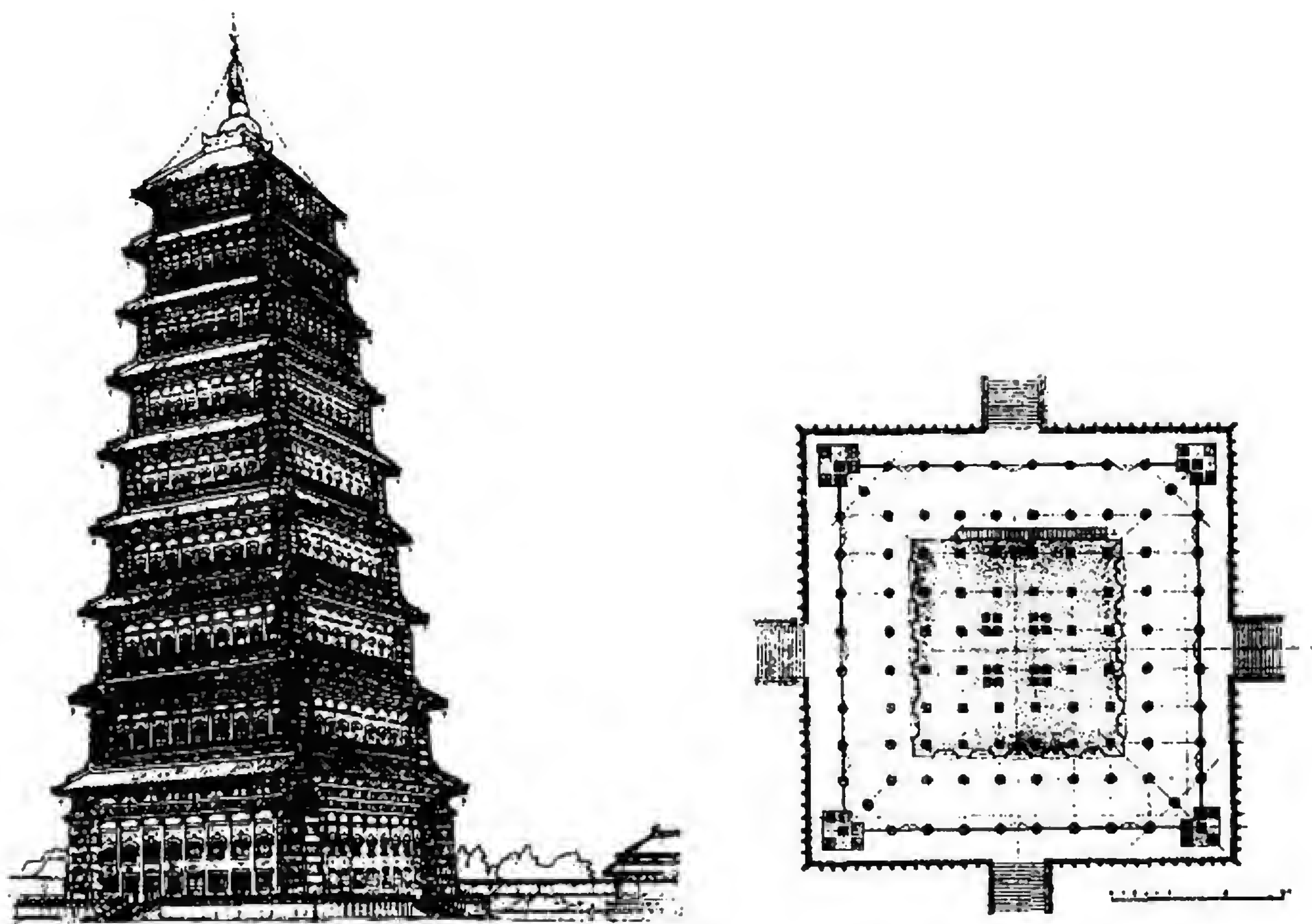


图 4－13　永宁寺塔复原

当时的木塔虽然都已不存，但仍可从诸多石窟寺中找到它们的形象。北魏云冈石窟中心塔柱式洞窟石雕的中心塔就是对当时真正木塔的写照，都是方形，二层至五层，塔檐层叠而上，每层开间和高度都较下层为小，整体稳定而富有韵律（图 4－14、15；图版 8、9）。但云冈石窟的中心塔因为塔顶与窟顶相接，不能全部显示，而敦煌石窟北朝壁画和云冈石窟、龙门石窟浮雕中的很多塔，显示了完整的形状，有的高达九层（图 4－16；图版 10）。原藏山西朔县崇福寺的一座北魏天安元年（466）曹天度造千佛小石塔，也是九层方形楼阁式。曹天度塔的各层四角，也有附角墩形体。此塔塔顶仍在山西，塔刹以下现在台湾。在敦煌石窟北

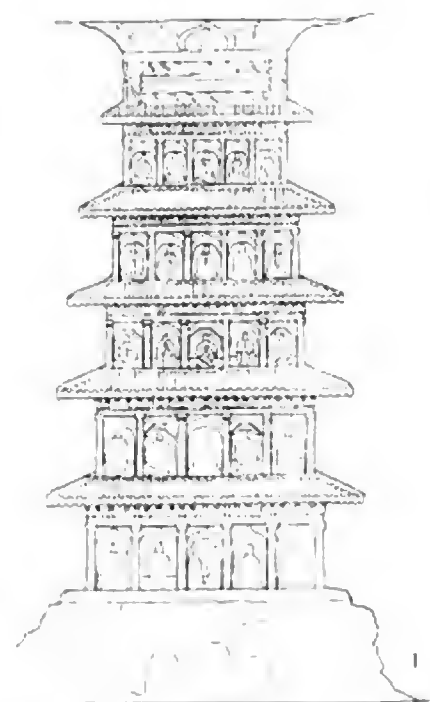




图 4－14　云冈石窟中心塔柱楼阁式塔

1　第21窟　2　第2窟



图 4－15　云冈石窟第1窟中心塔



图 4－16　龙门石窟摩崖石刻三重塔



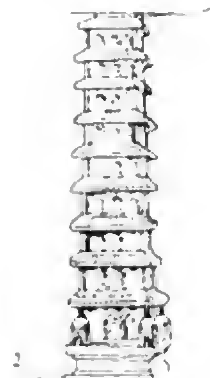




图 4－17　楼阁式塔

1　敦煌石窟北魏壁画萨埵那舍身饲虎图中的三层塔

2　云冈石窟第6窟中心塔上层四隅塔柱

3　北魏曹天度造九层小石塔（原藏山西朔县崇福寺）

魏著名的萨埵那舍身饲虎壁画中，有一座砖木混合结构的楼阁式塔，方形，三层，塔身砖砌，塔檐用木椽挑出（图 4－17）。

塔顶的一整套组合称为“塔刹”，实际是印度窣堵波的缩小。综合有关资料，可以得到它通常的形状：塔刹的下部是刹座，一般为须弥座式，相当于窣堵波的基座；中为覆钵，就是窣堵波的半球形坟堆；再上的“平头”变成了刹竿的基座，或者被取消了；最上的“竿”和“伞”成了刹竿和相轮，另外还添加了一些其他装饰如华盖、仰月、宝珠、山花蕉叶、链和铎等。大多数塔刹没有这么复杂，但其基本构件如覆钵、刹

杆、相轮和宝珠是一般都有的。这样处理以后，原窣堵波仅仅成了重楼顶上的一组装饰和佛塔的标志了。

将缩小了的窣堵波与中国的重楼结合在一起，浑然一体，并无生硬混合之迹，实现了塔的民族化，结果是圆满的。重楼之所以特别为中国人所满意，应与中国人特别爱好自然的心理有关。楼可以登临眺望，比砖石建造的实心窣堵波当然更受欢迎。其次也与当时中国人对佛教的理解有关。佛教进入之初，人们往往将它与黄老之术相提并论，而黄老倡言楼居，汉武帝就曾为“神仙好楼居”而大建重楼，祈与仙人相接，时人建塔仍然沿用，也就不足为怪了。这一事实也可同当时人常将相轮称为“露盘”、“金盘”、“承露盘”相印证。

甘肃安西榆林窟五代壁画和敦煌石窟宋代壁画中的一些塔，虽较晚出，却仍继续着这种做法：下面几层都是木结构楼阁，顶层置一座大大缩小了的砖石窣堵波（图 4－18）[14]。

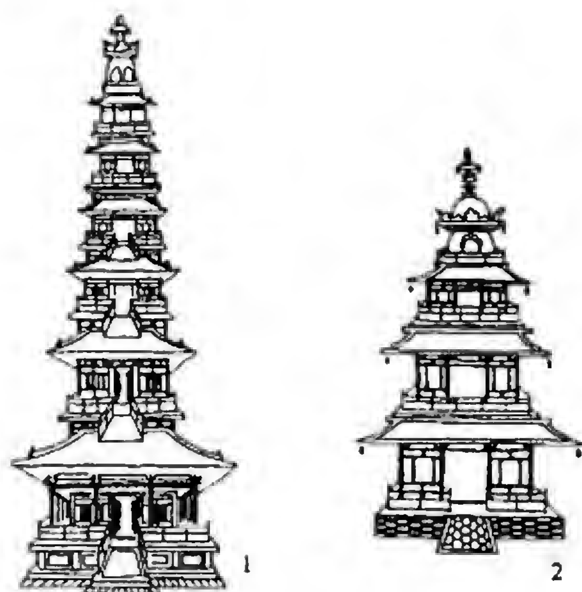
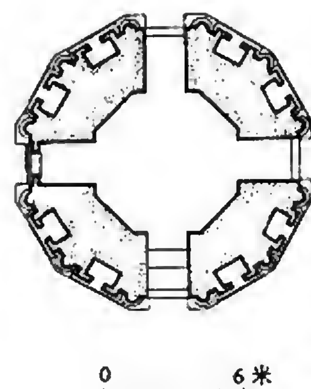


图 4－18　楼阁式塔的塔顶
1　榆林窟五代壁画　2　莫高窟宋代壁画



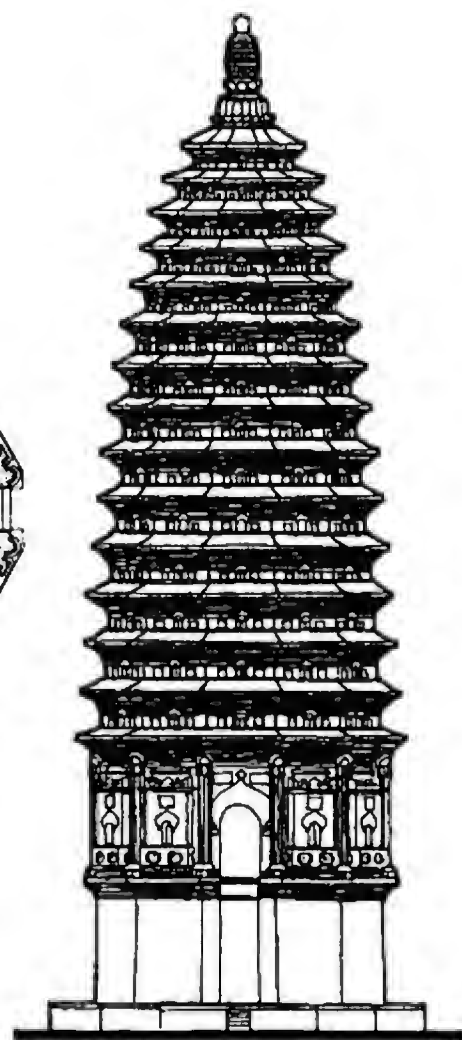


图 4－19　河南登封嵩岳寺塔

密檐式

建于北魏正光四年（523）的河南登封嵩岳寺塔，是中国现存最早的一座真正的塔，也是唯一一座平面十二角形的塔，砖建，密檐式。塔全高约 39.8 米、底部外对角距约 10.6 米，在比例颇高的塔身上密密层叠着十五层檐。塔身下的基台甚简朴而低；塔身分上下两段，下段素平无饰，四正面辟圆券门，贯通上下两段；门上有尖拱门楣，轮廓如菩提叶或火焰，是北朝通行的券形，有明显的异域风味；上段是全塔造型最丰富的部位，除四正面的券门外，其余八面各砌出一个单层方塔形。方塔台座壸门内刻狮子，塔身各开一券门，门楣也是菩提叶形，门内小室原来应各有佛像。各面转角处砌壁柱，有宝珠覆莲柱头和覆莲柱础。以上层檐皆为砖砌叠涩挑出，檐间各层皆有小龛和小窗。顶也是砖砌，在两层仰莲组成的须弥座上有七层相轮，再以宝珠作结。全塔出檐自下而上依一条非常合缓的抛物线收分，外轮廓线丰圆韧健而秀丽，传达出内在的勃勃生气（图 4－19；图版 11）。

从塔身上段的门可进入塔内，内部中空，平面八角形，有向内挑出的叠涩八层，可能原来有八层木楼板。

嵩岳寺原是北魏宣武帝和孝明帝离宫，始建于永平二年（509），孝明正光元年始改为佛寺，名闲居寺，四年建塔，隋以后改称嵩岳寺。唐人李邕《嵩岳寺碑》云："嵩岳寺者，后魏孝明帝之离宫也。正光元年榜闲居寺，广大佛刹，殚极国财……十五层塔者，后魏之所立也。"又形容此塔曰："拔地四铺而耸，陵（凌）空八相而圆。方丈十二，户牖数百。""四铺"恐系泛指高耸孤立的体形，"八相"是佛教语言，指释迦牟尼生前身后八次重大经历。佛教以八座塔喻八相，或作为宋辽以后八角塔的八个隅柱，或并列八塔等。李邕是指附于大塔塔身各面的八个塔龛。全体十二角，可以认为其实是一个圆形，故谓"凌空八相而圆"。"方丈十二"大概是指塔的周长（33.3米）约当唐尺十二丈（以唐尺每尺合今0.28米折算，合唐尺11.89丈）。

此后密檐塔很多，唐代多为方形平面，宋以后多为八角形，塔身都只有一段。梁思成曾说："嵩山嵩岳寺塔之出现，颇突如其来，其肇源颇耐人寻味，然后世单层多檐塔，实以此塔为始型。……然此塔之十二角亦孤例也。"[15]梁思成认为此塔虽有多檐其实却是单层十分正确。我们认为，此塔的出现，虽有似"突如其来"，但其造型之完美，各部交接之裕如，应该说已经十分成熟，实在不是草创期的作品，只不过同时之塔多已不存而已。以我们从北凉窣堵波式石塔所得的印象，比照嵩岳寺塔，可以认为它就是从窣堵波式塔发展而来的。其最令人注目的密檐实即小石塔比例颇巨的层层相轮，它的近于圆形的平面、塔身分为上下二段、上段所辟八座小室，以及柔圆饱满的抛物线轮廓，都同小石塔非常接近。若如此，八座塔龛中原有的佛像应该也是七世佛加一尊弥勒，故李邕谓此八座塔龛为"八相"就不确切了。但层层密檐既然已是相轮，为何塔顶的石刻塔刹又有一套相轮？据近年考古，发现顶上的塔刹系唐末宋初所加建，原状可能是扁圆状类似"阿摩落伽果"的华盖。唐代还另外在塔室底层中央挖建了地宫。

北凉小石塔之传入中原，应与北魏灭北凉有关。据《魏书·释老志》："太延中（按，北魏太武帝太延五年，439），凉州平，徙其国人于京邑（平城），沙门佛事皆俱东，像教弥增矣。"云冈石窟就是来自北凉的高僧昙曜主持开凿的，故远在河西的佛塔形制也由此传入中土。

密檐式塔同楼阁式塔一样，都取则于重楼的多檐，显然也是民族化的另一途径。比起北凉塔来，嵩岳寺塔的中国气息更加浓厚了，因而得到人们的认同，结果也是圆满的。与楼阁式塔相比，密檐塔更多体现了匠师们的创造性思维。

中国历史上曾发生过四次由朝廷主持的大规模灭佛行动，称"三武一宗"（指北魏太武帝、北周武帝、唐武宗和五代后周世宗），前两次都发生在北朝，而且以北魏太武帝的那一次最为彻底。太平真君七年（446），"……塔庙在魏境者无复孑遗"（《资治通鉴》卷一百二十四），虽未必完全如是，也可见佛教建筑受破坏之惨重。嵩岳寺塔劫后犹存，实建筑史之大幸。

金刚宝座式

金刚宝座式塔并不是如楼阁式塔或密檐式塔那样独立的塔型，而是一种群塔组合方式，系由五塔组合而成，即中间一座大塔，四隅各一小塔。其原型来自印度摩揭陀国公元三世纪所建的佛陀伽耶大塔。佛陀伽耶大塔经以后修复后保存至今，根据玄奘《大唐西域记》，塔址位于佛坐在"金刚座"上的成道处。传说释迦牟尼成道前先历四隅而大地震动，后至中央"金刚座"处，方能安然成道，于是在金刚座上建一大塔，四隅各一小塔，以作纪念。佛经说，金刚，金中之至刚者，是最坚固的地方。

早期金刚宝座塔比较完整的形象可见于敦煌莫高窟北周第428窟壁画，四座小塔与中央大塔形制相似，唯比较瘦直，高度较低，以体量的对比突出主体，又以手法的一致取得呼应，给人以深刻印象（图4－20；图版12）[16]。在中国，类似的造型方式已早见于汉代，如长安明堂辟雍等例。较晚，东晋江南常见的青瓷魂瓶堆塑建筑，也是相类的构图（图4－21）。壁画五塔都用砖石建造，顶上有特别巨大的塔刹，但塔身又有中国式的木构塔檐，与佛陀伽耶大塔不同，这也是民族化的一种表现。其造型已颇成熟，所以虽说只是壁

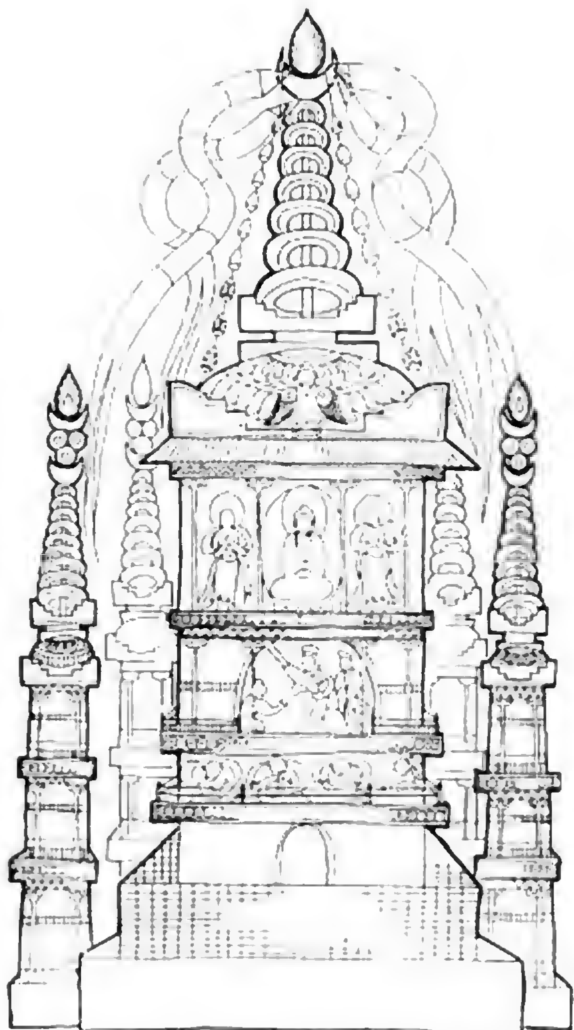


图 4-20 敦煌莫高窟北周第 428 窟壁画金刚宝座式塔



图 4-21 东晋魂瓶瓶口堆塑建筑造型

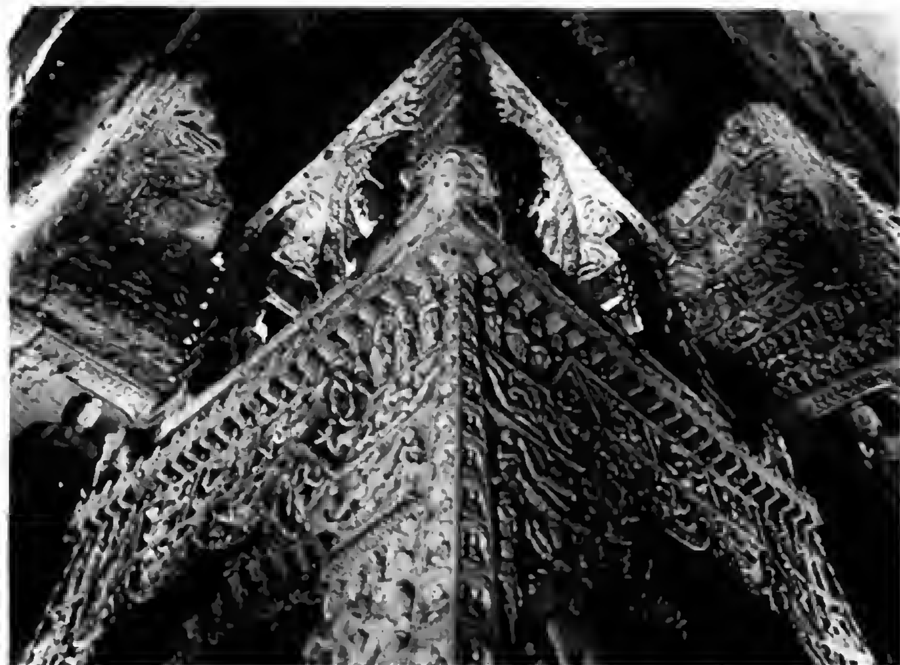


图 4-22 云冈石窟第 6 窟中心塔柱金刚宝座式塔

画，但可以相信当时曾经实际建造过。

云冈石窟北魏第 6 窟中心塔的上层，除塔本身外，塔外四隅的四个擎檐柱也是塔形，高达九层，此五塔的组合方式也类似金刚宝座式（图 4-22）。前举朔县北魏小石塔，底层四个附角塔柱，还有永宁寺塔四隅各一墩形，也可能有金刚宝座式塔的含义。此外，甘肃武威天梯山石窟某中心塔柱和窟内四隅之塔形角柱实际上也组合为金刚宝座式。新疆吐鲁番交河故城东北部也有一座土坯砌金刚宝座塔，与敦煌壁画所绘十分相像，建造年代也与之相近。此塔残高 5 米，塔外四隅各有一组小塔，每组呈五行五列方阵，共一百座（图版 13）。

以后，金刚宝座式塔沉寂很久，迟至明代才又有建造，已渗进了不少藏传佛教的含意。

其他塔式

除去以上诸式塔，在敦煌北魏壁画里还见有一个奇特的画面，是将一整套塔刹置于坞壁阙的中央屋顶上。虽是孤例，且结构不甚合理，可能只是画家意兴之作，但也反映了古代匠师难能可贵的探索精神（图 4-23）[17]。

敦煌北魏壁画还有亭式塔，方形，置须弥座上，据壁画所绘故事，是高僧墓塔。亭式塔盛行于隋唐以后，多作墓塔，北魏此图已开先例。亭式塔在其他石窟中也可见到，如南响堂石窟浮雕塔，但塔顶有很大的覆钵，保持着窣堵波的意味（图 4-24）。

关于造塔的材料，除前述木塔和砖石塔外，从敦煌壁画，还可知有砖木混合结构，如前举三层楼阁式塔、金刚宝座式塔及亭式塔等

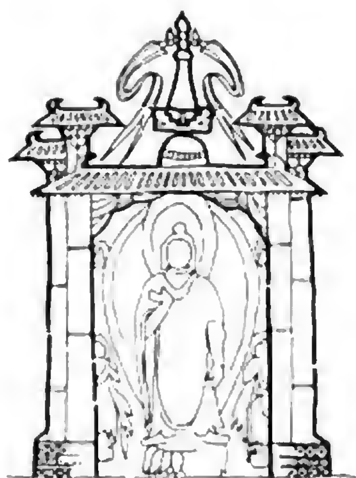


图 4－23　敦煌石窟北魏壁画阙形塔

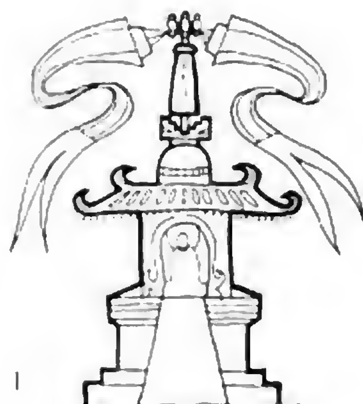




图 4－24　亭式塔

1　敦煌石窟北魏壁画　2　南响堂石窟浮雕



图 4－25　云冈石窟外景



图 4－26　云冈石窟第 9 窟前室

三　石窟

佛教石窟是从印度传来的。石窟内以石刻、彩塑和壁画表现了大量的佛教造像和故事，信徒们在窟内礼拜或修行，以求福报。石窟是一种特殊的佛寺，称石窟寺。

中国最早的石窟寺当在新疆，如拜城和库车的一些早期石窟，有的据说早到三世纪。以后经河西走廊而遍及于内地，北起辽宁，东至江浙，南至云南、四川。中国最著名的石窟寺有四处，即甘肃敦煌莫高窟（大约始凿于前秦建元二年，公元 366 年，延至西夏和元（图版 14）、山西大同云冈石窟（开凿于北魏兴安至太和年间，公元 452～499 年；图 4－25、26)、河南洛阳龙门石窟（始于北魏太和十九年，公元 495 年，延至隋唐；图版 15）和甘肃天水麦积山石窟（大约始于后秦，盛于北朝而延至唐宋；图 4－27)。此外，新疆拜城克孜尔石窟、库车库木吐拉石窟、甘肃永靖炳灵寺石窟、河南巩县石窟寺、河北邯郸响堂石窟以及山西太原天龙山石窟，都是这一时期较重要的遗存。新疆和甘肃的石窟大都开凿在砂砾岩上，不易雕刻，窟内主要是彩塑和壁画，其它石窟都是石刻，石刻表面也曾敷彩。

这一时期的窟形以中心塔柱式最引人注目，覆斗式次之，也有其他一些形制[18]。有的窟外有木构或石凿的檐廊，称为窟檐，尚多有保存。



图 4－27　甘肃天水麦积山石窟外景

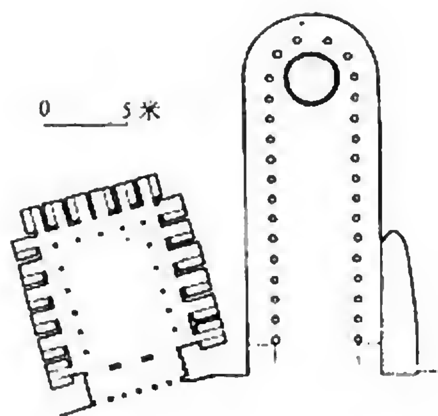


图 4－28　典型的印度支提窟和毗诃罗窟

中心塔柱式

印度最早的支提是木结构地面建筑，遗留至今的都是仿木结构的岩窟，称支提窟。支提窟分前后二部，前部是平面纵长方形供信徒礼拜的“礼堂”，窟顶呈筒拱形；后部平面半圆形，中心凿有圆形塔，窟顶为半穹窿；总体组成狭长的马蹄形，沿窟壁有一周石凿列柱。印度支提窟很大，供宗教礼仪和讲经礼拜使用。中心塔柱式窟某种程度上类似于印度的支提窟（图 4－28）。

克孜尔石窟典型的早期窟也分前后二部，前部也是纵长平面，筒拱顶，但后部平面为方形，中心是直通到顶的方墩，向前一面开佛龛，其余三面成回行甬道，后甬道之后壁扩出一卧榻，塑佛涅槃像。敦煌北朝中心塔柱式窟前部为横长方形，上凿双坡屋顶，模仿中国木构建筑，后部中心方墩凿成一层或二层的塔形，但由于石质不易雕刻，只是大致仿佛，没有刻出塔的细部（图版 16）。云冈的窟形平面正方，中心塔雕刻得十分真切，有的可达五层，刻意模仿木结构楼阁式方塔。由上，可以明显看出从西而东石窟形制的民族化过程。

中心塔柱式石窟在各地北朝石窟中具有代表性，它是对当时中心塔佛寺的模仿。此式石窟的盛行，也可旁证中心塔佛寺在当时的盛行，云冈第 6 窟于此表现得尤其明显。该窟中心雕一大塔，在窟内左、右和前壁下部浮雕出一圈带有柱枋斗拱屋顶的廊庑，后壁为一大佛龛，总体正是对于佛寺内的中心塔周廊和塔后佛殿的表现（图 4－29、30）。

覆斗式

覆斗式窟平面方形或长方，没有中心塔柱，在左、右、后三壁凿龛，或只在后壁凿龛，顶作覆斗形。有的顶为攒尖式。这种窟形为印度所无，是中国的创造，可以认为其总体是对于宅院式佛寺的模仿；其后壁一龛就是大殿、左右二龛为配殿，而它的覆斗顶则是模仿古代用于尊贵场所的“斗帐”。汉·刘熙《释名》说：“小帐曰斗，形如覆斗也”，是先用木杆件搭成骨架，外面覆以织物及流苏垂铃等装饰。在覆斗顶窟和攒尖顶窟里还可以看到对这些构件模仿的迹象，麦积山石窟和天龙山石窟均有所见（图 4－31）。

帐是一种尊贵的设置，古时只有皇帝、贵族才能使用，对之还有等级性的规定。西汉时或用以居神。《西京杂记》说：“上以琉璃珠玉明月夜光杂错天下珍宝为甲帐，其次为乙帐。甲以居神，乙以自居。”南北朝沿袭了这一观念，以帐形石窟来供奉佛和菩萨。

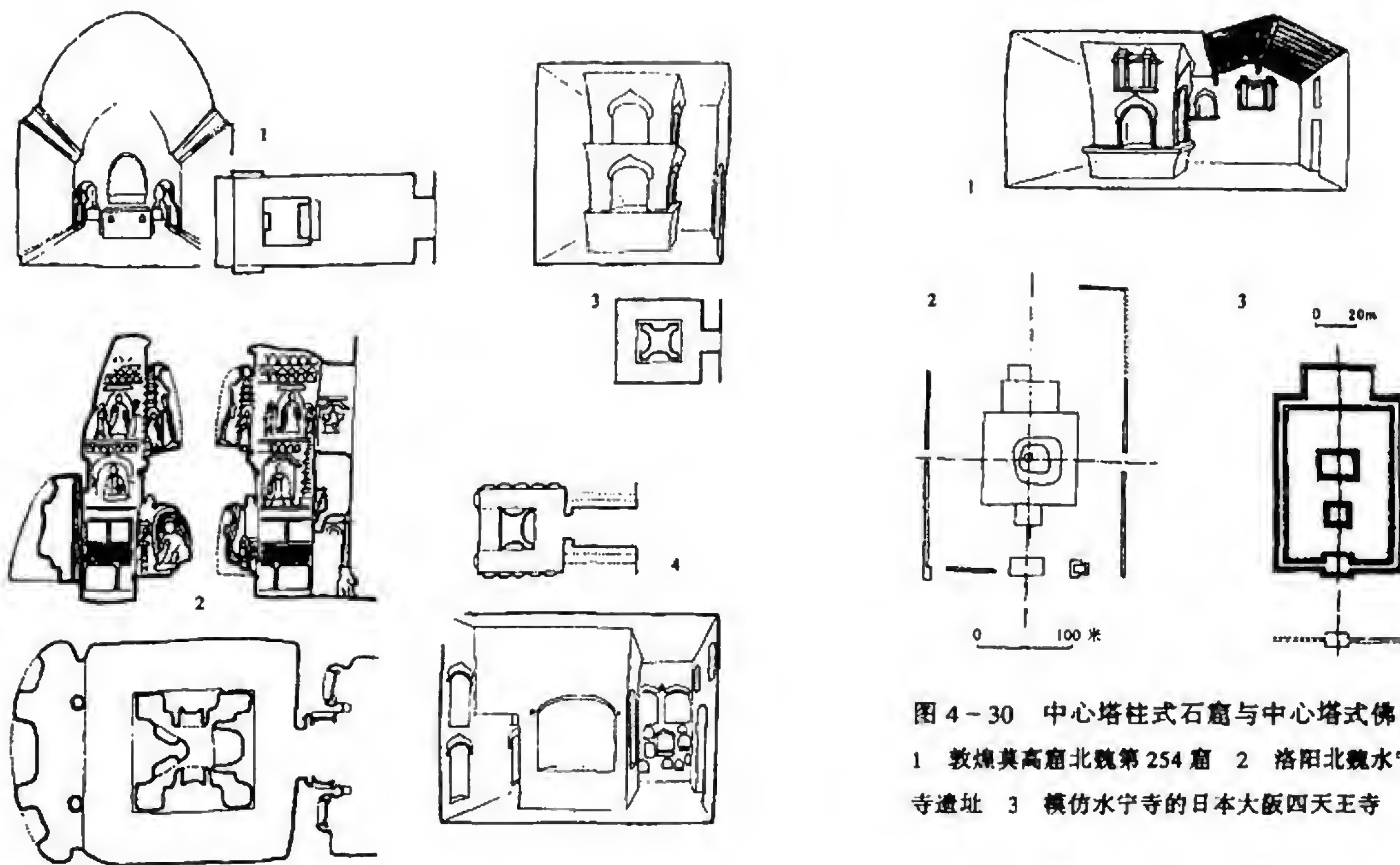


图 4-29　中国各地中心塔柱式石窟
1　克孜尔石窟北魏第 17 窟　2　云冈石窟北魏第 6 窟中心塔柱式石窟
3　肃南北魏文殊山石窟“千佛洞”　4　邯郸南响堂北齐第 1 窟

图 4-30　中心塔柱式石窟与中心塔式佛寺
1　敦煌莫高窟北魏第 254 窟　2　洛阳北魏永宁寺遗址　3　模仿永宁寺的日本大阪四天王寺

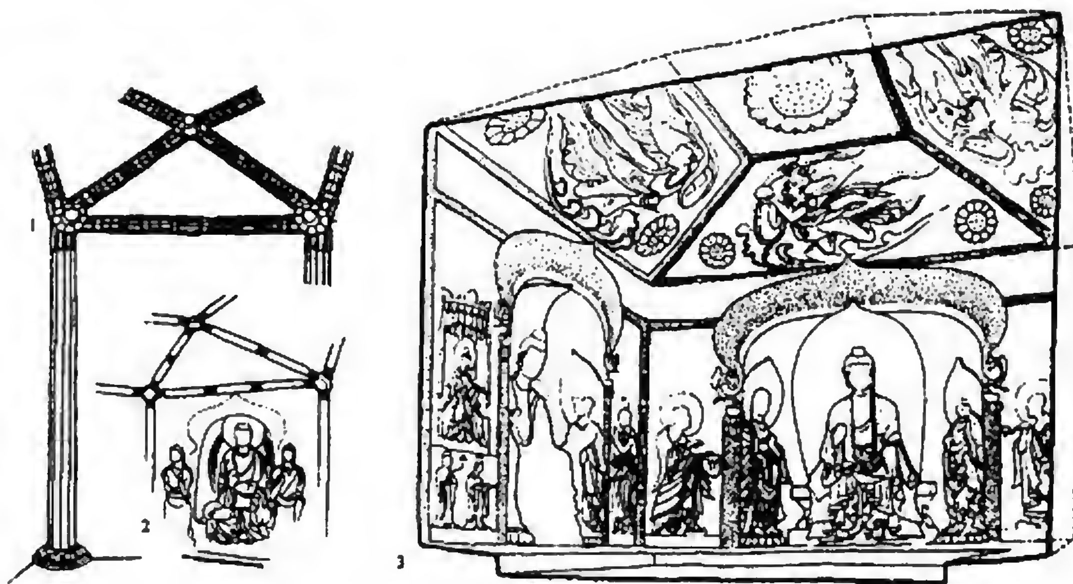


图 4-31　覆斗式石窟
1　麦积山北周第 4 窟四角攒尖帐形窟顶　2　麦积山北周第 36 窟
3　太原天龙山北齐第 3 窟

覆斗式石窟在北朝地位似稍逊于中心塔柱式，至隋唐盛行，成为最富代表性的窟形，间接反映了宅院式佛寺逐渐取代中心塔佛寺的过程。

毗诃罗式

毗诃罗（Vihara）原指佛教僧人们居住静修的精舍、僧院或学园，后来也泛指寺院。印度阿育王（前三世纪中）建造过不少木结构的毗诃罗，但都已不存，据遗址，都是平面方形，中央是庭院，周围有小室。后来模仿毗诃罗凿成石窟，是在一个大的方室中，除前面入口外，其他三壁都凿出一些小的支洞，僧徒们在这

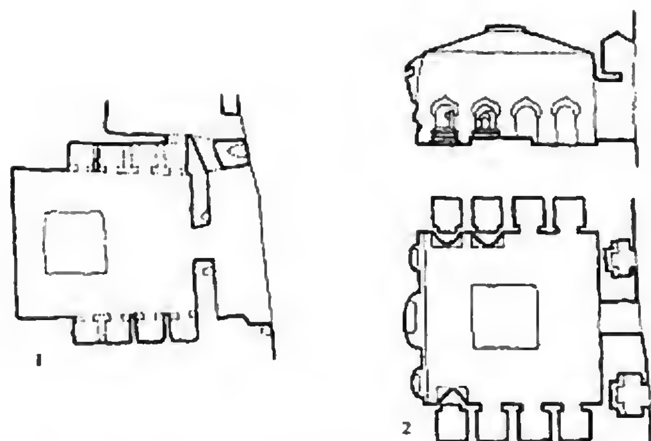


图 4－32　毗诃罗式石窟

1　敦煌莫高窟北魏第 487 窟　2　敦煌莫高窟西魏第 285 窟

些洞中端坐，既可禅定，又能居住。中国的毗诃罗式窟只在在左、右壁开小室，后壁凿佛龛。小室很小，“才容膝头”，只供一僧在内禅坐，适合小乘佛教修行需要。中国早期佛教流行小乘，所以也有毗诃罗窟，但极少，而且只行于北朝，如敦煌莫高窟西魏第 285 窟等。由此可知，在中国的石窟寺里，必会同时也有许多房屋建筑，以备僧徒居住，不像印度石窟寺毗诃罗窟很多，僧众都住在窟中（图 4－32）。

穹窿顶式

穹窿窟为椭圆形平面，内凿大型佛像。云冈称为“昙曜五窟”的几个最早的洞窟皆属此窟形，窟内均雕高达 10 余米的大佛（图版 17）。这种窟形可能是对小乘佛教僧人常常居住的草庐的模仿。毗诃罗式和穹窿顶式的石窟都不多，可能是因为小乘佛教在中国流行时间不长。

窟檐

新疆和敦煌的早期石窟应多有木构窟檐，都已不存。现云冈、麦积、天龙和响堂还保存一些石凿窟檐，以麦积山“上七佛阁”最大：八柱七开间，通面阔达 31.5 米，八角形列柱高达 8.87 米，连在崖面上浮雕出的“屋顶”，通高 15 米，明显模仿当时的大型佛殿[19]。一般的石凿窟檐都是三间四柱，上部凿出屋顶，鸱尾、瓦垅、斗拱，一应俱全，是极珍贵的建筑史资料。这从整体到细部的中国殿堂形式的表现，表明石窟寺建筑所达到的民族化程度（图 4－33～39）。

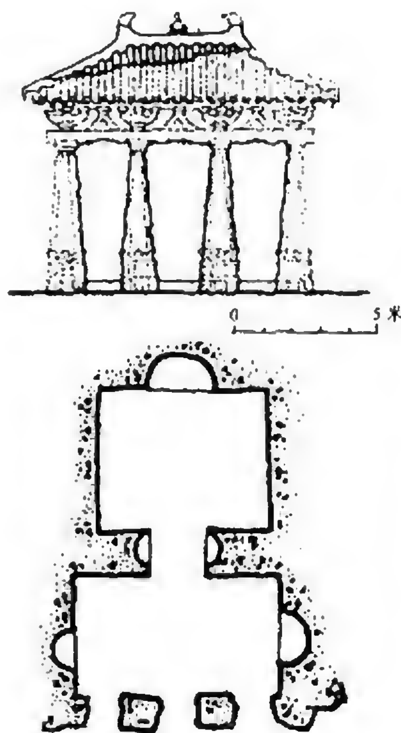


图 4－33　云冈北魏第 12 窟窟檐复原

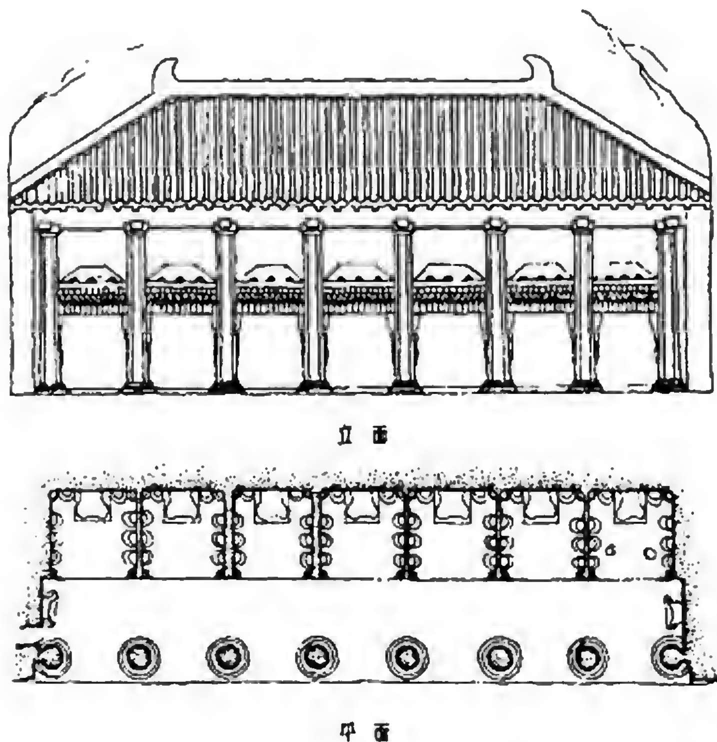
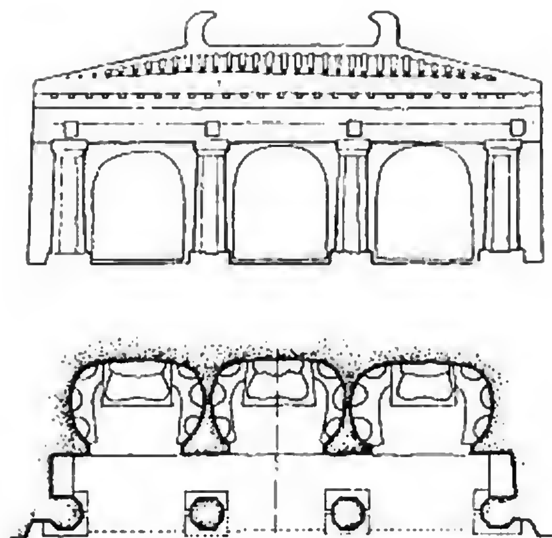




图 4－34　麦积山北魏第 4 窟（“上七佛阁”）窟檐复原



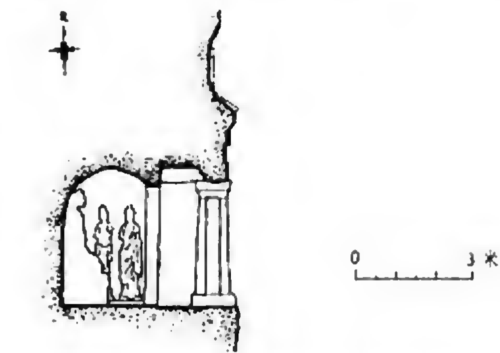
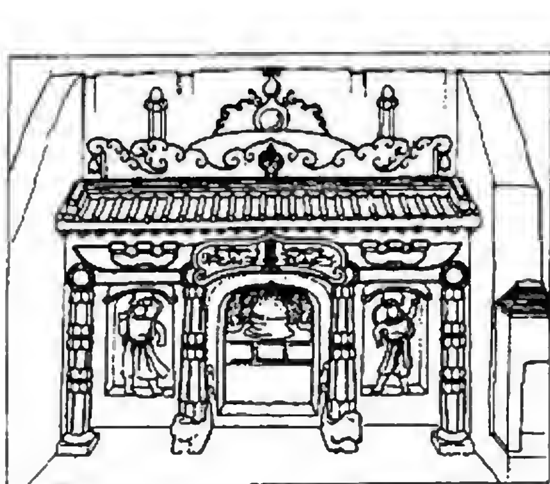


图 4-35 麦积山北周第 30 窟窟檐



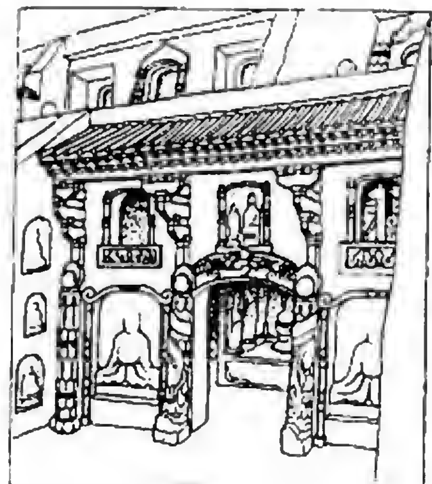


图 4-36 窟檐

1 南响堂第 7 窟复原 2 南响堂第 1 窟复原



图 4-37 太原天龙山北齐窟石凿窟檐

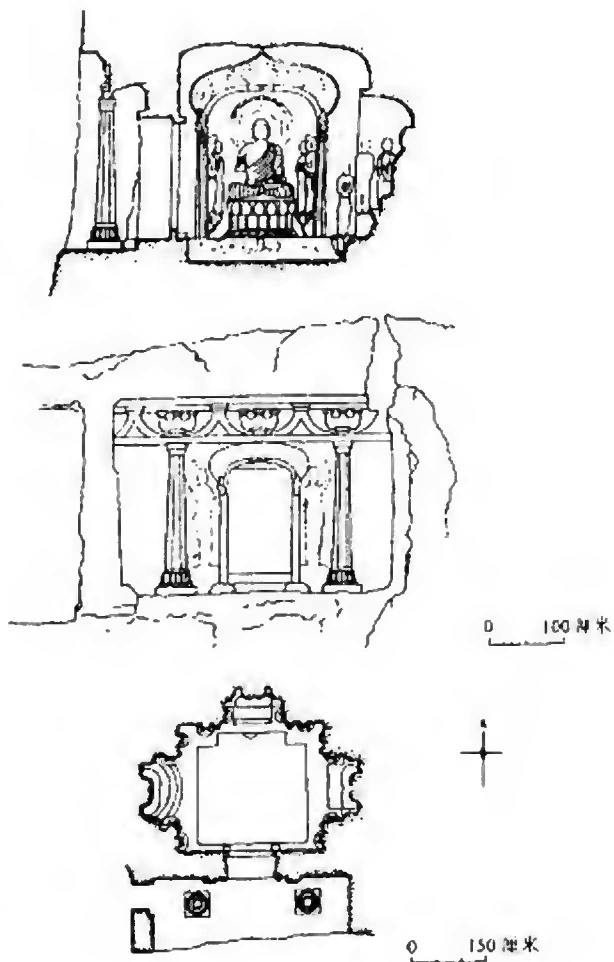


图 4-38 天龙山北齐第 16 窟窟檐



图 4-39 云冈石窟石凿窟檐

第三节　陵　墓

一　魏晋十六国墓葬

魏晋多战乱，又鉴于汉代陵墓几乎尽遭盗掘，厚葬之风不得不有所收敛，许多皇帝都不起陵寝，而尽量将墓葬隐藏起来。魏文帝曹丕就把父亲曹操高陵的殿屋毁去，设于陵寝的车马衣物皆令归藏；又把自己的陵隐藏在山里，无坟无屋。东晋十一帝有九帝"阴葬不起坟"，只有孝宗陵起坟，不过高一丈六尺而已（《建康实录》），比起汉代陵墓是远为低小了。也有少数贵族官僚在墓地上立有标志，如《水经注》记晋谯定王司马会冢："冢前有碑，晋永嘉三年（309）立，碑南二百余步有两石柱，高丈余，半下为束竹交纹，作制工巧"。《水经注》关于汉代墓前立石柱的记载颇多，此司马会冢继续了汉代作法。顺便提起，曾发现一些汉代墓前石柱，如山东历城汉琅琊相刘君石柱残段、北京汉幽州书佐秦君石柱[20]、洛阳汉（或晋）某骠骑将军石柱残段等，柱身都刻有"束竹交纹"即弧面向外尖棱向内的条条竖纹及捆扎这些"竹子"的横向绳纹。柱身上段有横向石板，刻官职。以上，都是以后南朝诸陵石柱石碑制度的先声。

十六国时北方民族豪酋多沿用其"潜埋"原习，不起陵寝。

墓室多沿东汉制度，为小砖造，或单室，或前后双室中连过道，或在室侧设耳室，前有斜坡墓道。室顶皆用半圆券或四角攒尖穹窿，规模比汉代简小，也不画壁画或用壁画砖。画象石墓也很少见到。

但在边远地区如河西、云南、辽东，豪族大姓仍沿袭汉代营造壁画墓或壁画砖墓。如嘉峪关、酒泉和敦煌的魏晋十六国墓、云南昭通东晋霍承嗣墓等。

值得注意的是在洛阳、广州和南京发现的以砖砌出仿木结构构件的做法，为唐宋墓室开了先例。

二　南北朝墓葬

南北朝时社会稍感安定，经济有所恢复，陵寝制度也有所复兴。北方从北魏开始，墓上堆坟又多了起来，重新开始在墓中绘制壁画，亦与北魏统治者推行汉化政策有关，如北魏的永固陵。永固陵是曾以太后、太皇太后的资格两度临朝听政的文明皇后冯氏的陵墓。冯氏为汉人，首先推行汉化政策。陵在大同方山，坟丘筑于山顶，方基圆顶，现存高约 23 米，其南约 600 米有长方形建筑基址和龟趺，即《水经注》所说的享堂"永固石室"遗址。再南 200 米有附陵寺庙址，为中心塔式，塔名"思远灵图"[21]。这座陵园反映了鲜卑族的母系家族观念较盛，也反映了北魏借重佛教和推行汉化的情况。

孝文迁都后规定以洛阳北的北邙山为内迁鲜卑族墓地，不许再归葬北方，但墓地遗迹还不甚清楚，估计孝文帝的长陵也应有石室享堂。洛阳曾出土过一座宁懋石室，是一座单檐悬山顶小屋，仿木石刻，造于北魏永安二年（529）。

洛阳附近有不少北魏陵墓，起坟，墓室分前后二室，均方形叠涩穹窿顶，后室穹顶上绘天文图。棺椁在后室右部，开启了隋唐陵墓刀字形后室的先声。棺椁外围以帐。

南朝帝王陵墓集中在南京和附近的丹阳，南京有十八处，丹阳有十二处，有的沿袭东晋，不起坟，也有起坟者，但坟堆比汉代小得多。不管起坟不起坟，最大特点是多在神道两侧有对称的石刻[22]。一般布置是最前一对石兽相向，次为一对向前的石柱，后为一对竖立在相向龟趺座上的石碑。有的在石兽石柱间多加一对石碑（图版 4－40）。

石兽狮形有翼，矫健有力，是雕刻艺术精品。其头上有双角者一般称为天禄，与之相对者单角，称为麒麟，用于帝陵；无角者为辟邪，用于王侯墓。南京附近南朝陵墓的石兽以陈文帝陵和梁南康简王萧绩、梁靖惠王萧宏、梁武平中侯萧景等墓的更为精美，大致长 3 米、高 2.5 米，萧绩墓前的大些，高达 3 米以上，萧









图 4-40　南京萧绩墓全景

图 4-41　萧景墓石兽局部

图 4-42　萧景墓石兽

图 4-43　河南南阳东汉宗资墓石兽

景墓的较小，高约 2.2 米（图 4-41、42；图版 18）。诸石兽体形魁梧雄壮，跨步挺胸作前进状，张口吐舌，身上有翅，神态威武健美，以丹阳梁武帝萧衍陵最为出色[23]。以石兽作墓饰，东汉已有先例，如四川雅安东汉建安十年（205）高颐墓石阙前和河南南阳东汉宗资墓前，都有带翼石兽（图 4-43）。这种翼兽的形象，早在西周、战国和西汉就已经出现，春秋《左传》一概称为"辟邪"，大都近于虎形或鹿形[24]。东汉以后，通过中西丝路，早已存在于西亚、中亚的附翼狮形兽与中国原有意象融合，才成就了东汉六朝的狮形天禄与辟邪。其详细论述可见本章第七节。

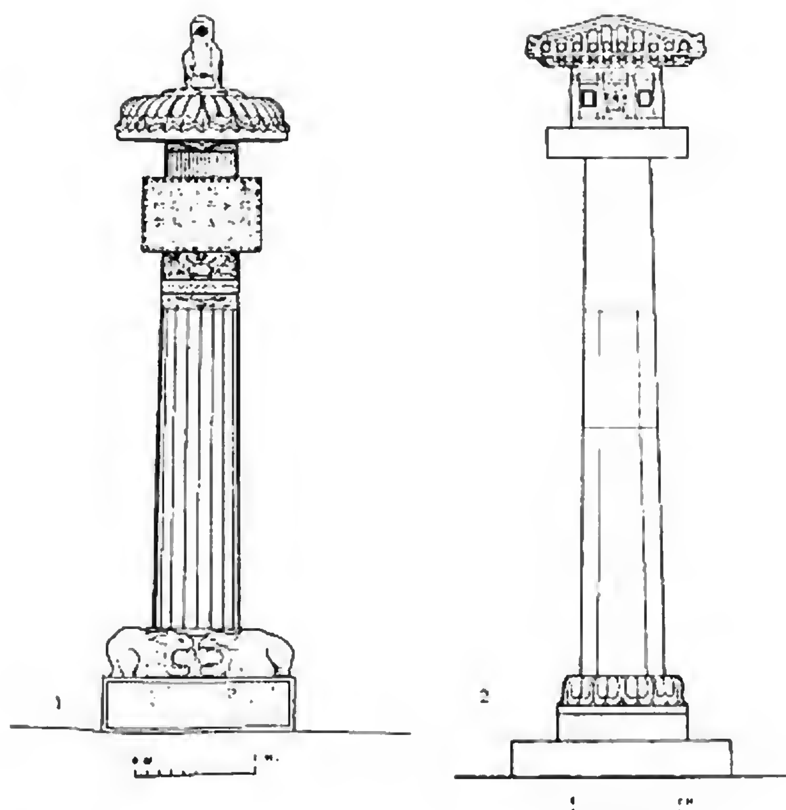


图 4－44　石柱

1　南京南朝萧景墓石柱　2　河北定兴北齐义慈惠石柱



图 4－45　南京萧景墓表

南朝石柱尚存十余座，形制相类，以南京梁吴平忠侯萧景墓前的最为完整精美。石柱最下为方座，四面浮雕人物异兽；座上为圆形柱础，刻双蟠螭。柱身似圆而略方，上部微微收小，下部约三分之二竖刻内弧外棱的许多凹槽，槽顶以双龙交首纹和绳纹各一道收束；上部刻外弧内棱的“束竹”竖槽直至柱顶，柱顶有一圈忍冬纹；在柱身正面绳纹上接一小方石，上承横出石板，板面朝向神道，刻反文职衔；柱顶置一覆莲圆盘，盘上蹲坐一辟邪，方向与石板一致。全柱通高6.5米，挺拔俊秀，简洁精致，各部安排都很合乎逻辑，轮廓线的设计十分讲究，耸立在蓝天绿树之中，特别显得光洁而神圣（图4－44、45）。

以高耸的柱形标帜物来标表陵墓、桥梁或其它纪念性建筑的做法，中外都有很早的渊源。《洛阳伽蓝记》载洛阳宣阳门外浮桥永桥，“南北两岸有华表，举高二十丈。华表上作凤凰，似欲冲天势”（《洛阳伽蓝记》卷三），也是以柱形物标示重要建筑的例子。南朝陵墓的石柱肯定继承了这一做法。萧景石柱柱身上段的束竹纹当与前述许多汉晋石柱有关，而下段的内弧外棱凹槽却颇似希腊石柱，印度也曾有过。柱顶蹲踞石兽的做法也见于古印度，如著名的阿育王纪念柱，所以南朝石柱与印度、间接地也与希腊有关了。具体论述亦见本章第七节。

南朝陵墓墓室为小砖砌，纵长椭圆形。墓室中常以模制图案砖和凸线条的画像为饰，还涂有色彩，画面表现的既有世俗内容如竹林七贤、武士乐人侍卫等，还有佛教题材，也有中国神话如四神、羽人等。

关于纪念性石柱，北齐也留有一座，在河北定兴县，称义慈惠石柱[25]，为瘗葬北魏杜洛周等领导的农民起义阵亡者而立，初为木柱，北齐皇帝颁旨易木为石，柱上的“颂”文歌颂的却是镇压者。石柱通高6.65米，总体形制与南朝石柱有许多共通之处，但较方正质朴。全柱分柱基、柱身和柱顶三部：柱基为一方石，上承覆莲柱础，础本身又分上下两段，下段为方台，上段为圆形覆莲；柱身方形略削四角，称“小八角”，下粗上细，两端内收略呈梭形，至上部约四分之一处正面二角不削，留出较大平面镌“标异乡义慈惠石柱颂”大字及题名，其余柱身表面刻“颂文”；柱顶在一方石上置小石屋，面阔三间，进深两间，单檐庑殿顶。

与南朝石柱相比，此柱风格较为厚重朴拙，柱顶石屋比例甚大，所以柱身没有再用横出的石板，并使石柱本身可以留出较多平面镌字，是很有节制的处理。柱顶小石屋可能象征佛国天宫，有祈愿亡灵升天的寓

意，本身也是有价值的建筑史资料（图版19、20）。

第四节 园 林

“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富于艺术精神的一个时代。”[26]作为中国古代艺术精神的一种体现，园林在这个时期也获得了巨大的发展。

魏晋南北朝时期逐渐形成了皇家园林与私家园林并立的格局。虽然早在西汉就已经出现了像茂陵富民袁广汉园那样一些由贵族富商营建的私园，但在皇家苑囿占绝对地位的时代，私家园林无法与之相提并论。经过东汉张衡、梁冀、仲长统等人的阐释与实践，到了魏晋南北朝时期，私家园林才以士人园林的面目而获得独立，虽然还不成熟，影响却巨大而深远。寺观园林也始于南北朝，直接脱胎于私园，实际是宗教生活与士人园林的结合。可以说，在魏晋南北朝这样一个园林发展承上启下的转折时期，士人园林担当着一个十分重要的角色。

关于宫苑即皇家园林的一般情况，在都城与宫殿节中已有所提及，故此节以士人园林为主线，综述这个时期园林的发展及其特色。

一 士人园林之兴起

《说文解字》曰：“士，事也。”《汉书·食货志》说：“学以居位曰士。”仲长统认为：“以筋力用者谓之人，人求丁壮；以才智用者谓之士，士贵耆老。”（《后汉书·仲长统传》）故所谓“士”，即以知识、才智为社会服务，具有一定文化知识的文人。

早期的士人园林以士族庄园的形式出现。晋初社会风气奢靡，《世说新语》载石崇王恺斗富，表现之一就是广占山泽、营宅筑园。“崇资产累巨万金，宅室舆马，僭拟王者。筑榭开沼，殚极工巧。”石崇在洛阳城西，依邙山临金谷涧建金谷园，其《金谷诗序》述此园“或高或下。有清泉、茂林、众果、竹柏、药草之属，莫不毕备，又有水碓、鱼池、土窟，其为娱目欢心之物备矣。”金谷园是当时典型的大型庄园别墅。

及至东晋南朝诸代，北方士族南下，加上江南优美的自然地理环境，封山占泽、竞修园墅之风日盛。于是宗室贵戚，争事宅宇，以建康和会稽为中心，兴建了大批庄园。“会稽王道子开东第，筑山穿池，列树竹木，功用钜万。……弘农王梓，以贵公子尚主，馆宇甚盛。”（王伊同《五朝门第·田宅》）东晋至南朝宋、齐，庄园别墅达到极盛，占据山川之美，规模宏大，构筑精美，远非北朝士族农庄所能比拟。《宋书·孔灵符传》载：“会稽孔灵符立墅永兴，周回三十三里，水陆地二百六十顷，含带二山，又有果园九处。”谢灵运作《山居赋》描写其庄园的广袤与环境的幽曲，“北山二园，南山三苑”，将自然山川都纳入其内。梁元帝为太子时封湘东王，修湘东苑。“性爱山水，于玄圃穿筑，更立亭馆，与朝士名素者游其中。”（《梁书·昭明太子传》）皇帝与皇族成员本身就是士人，士人园林也直接影响到皇家园林，有的甚至不分彼此。“武帝东下，改齐青溪宫为芳林苑，以赐南平王伟为第，……伟又加穿筑，增植嘉树珍果，穷极雕丽，重斋步栏，模写宫殿。”（《五朝门第·田宅》）

在兴建庄园别墅的同时，也出现了一批城市私园。“纪瞻立宅于乌衣巷，馆宇崇丽，园池竹木，有足赏玩。”（《晋书·纪瞻传》）北魏洛阳城西寿丘里“皇宗所居也，民间号为王子坊。……居山川之饶，争修园宅，互相夸竞。崇门丰室，洞户连房，飞馆生风，重楼起雾，高台芳榭，家家而筑；花林曲池，园园而有。莫不桃李夏绿，竹柏冬青”。敬义里南有昭德里，里有游肇、李彪、崔林、常景、张伦等五宅，“惟伦最为豪侈，……逾于邦君。园林山池之美，诸王莫及。伦造景阳山，有若自然”。洛阳还有不少士人官僚舍宅为寺，从此类佛寺也可见洛阳私园盛况，如城西冲觉寺为太傅王怿舍宅所立，怿“势倾人主，第宅丰大，逾于高

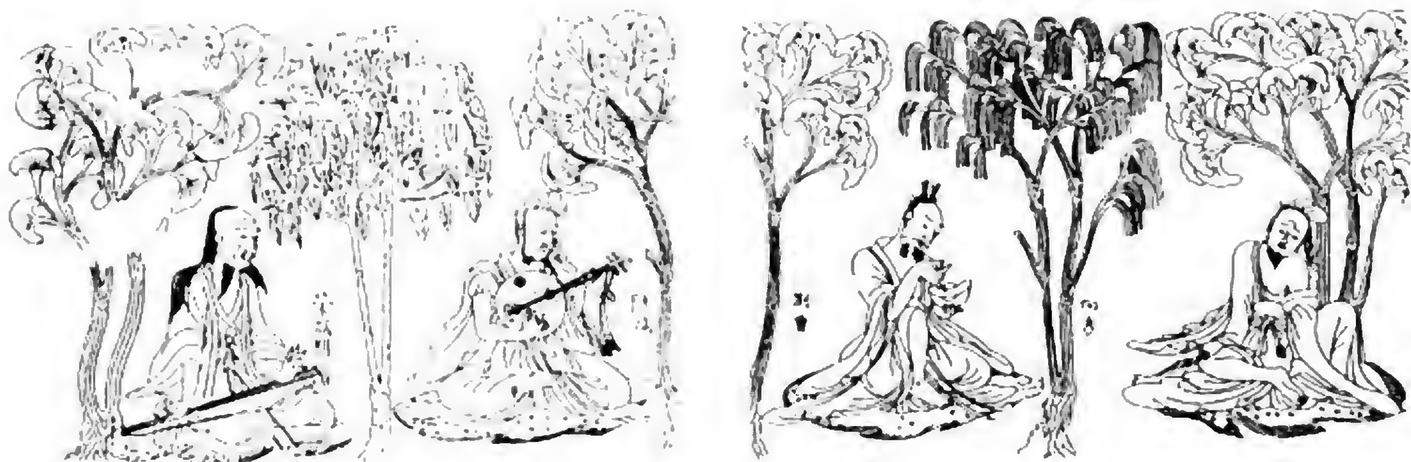


图4-46　南京西善桥南朝墓砖印壁画“竹林七贤及荣启期像”





图4-47　北魏画像石士人清谈图二幅

阳。西北有楼，出凌云台，俯临朝市，目极京师”（《洛阳伽蓝记》）。

士人园林的兴起，不仅与当时竞奢的社会风气有关，且直接关系到士人阶层特殊的生活方式。明王思任曾在《世说新语》序中说：“古今风流，惟有晋代。”极尽风流的魏晋士人提倡玄学，崇尚老庄，以清流自许而鄙薄世俗，执麈尾而清谈；讲究仪态闲雅，姿容超迈，服食饮酒，放浪形骸，远离尘世而怡情山水。阮籍、嵇康等悠游竹林，聚而清谈，称为“林下遗风”。王羲之、谢安、孙绰等于会稽郊外的兰亭集会修禊赋诗，传为千古佳话。凡此都离不开优美的自然环境的衬托与启迪，故曰：“七贤有竹林之游，名士有兰亭之会”。这种离宗背俗的生活方式，在时人眼中无疑是清虚飘逸、潇洒脱俗的表现，很快风靡社会，形成了放达的士风。尽管这种放达难免有人浅薄做作，鱼目混珠，但客观上都为士人园林的勃兴创造了条件（图4-46、47）。

清谈雅集往往伴以饮宴游乐，园林为这种生活方式提供了环境。当时记载此类活动的文字特多，如魏文帝《与朝歌令吴质书》记其南皮夜游：“白日既匿，继以朗月，同乘并载，以游后园，舆轮徐动，参从无声，清风夜起，悲笳微吟，乐往哀来，怆然伤怀。”曹植《公宴诗》曰：“清夜游西园，飞盖相追随。明月澄清景，列宿正参差。秋兰被长坂，朱华冒绿池。”刘桢《公宴诗》曰：“月出照园中，珍木郁苍苍。清川过石渠，流波为鱼防。芙蓉散其华，菡萏溢金塘。灵鸟宿水裔，仁兽游飞梁。华馆寄流波，豁达来风凉。”石崇

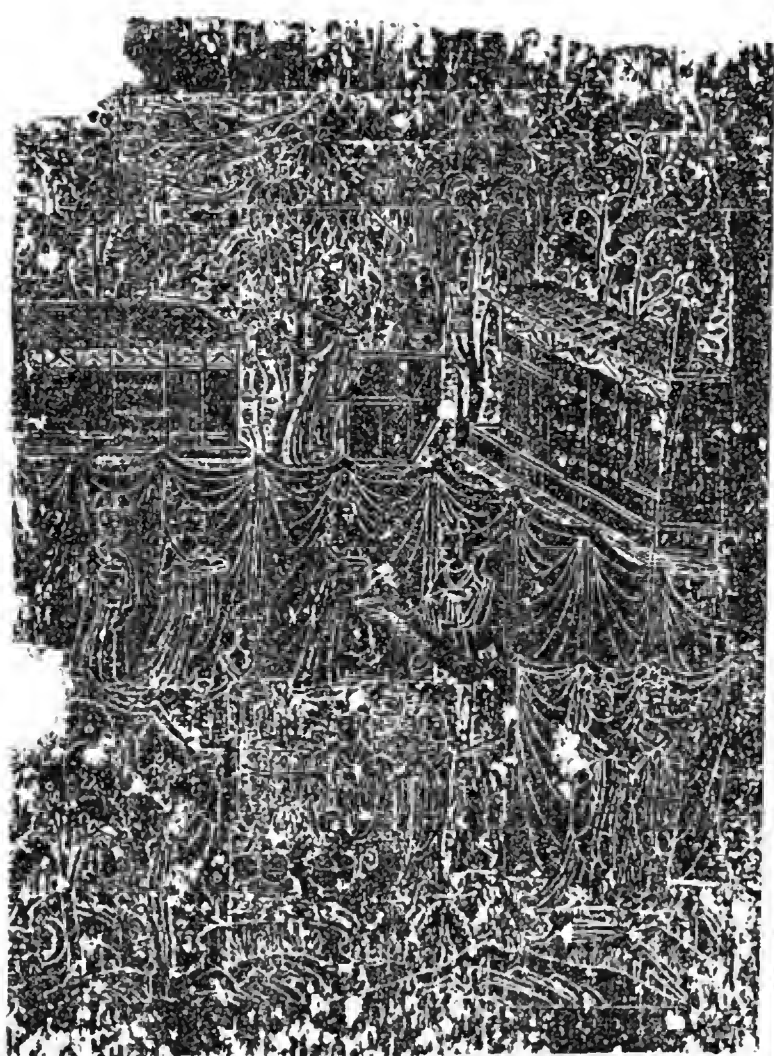


图 4－48　洛阳出土北魏宁懋石室线刻画宴集图

与左思、潘岳等结为诗社，号称“金谷二十四友”，在金谷园游宴作诗，“绿池泛淡淡，青柳何依依。滥泉龙鳞澜，激波连珠挥。”（潘安仁《金谷集作诗》，图 4－48）

此类游乐不仅限于园林别墅，还扩展到郊外自然风景，最典型的就是兰亭雅集：“此地有群山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情”（王羲之《兰亭集序》）。《洛阳伽蓝记》记城西宝光寺，“当时园地平衍，果菜葱青，……园中有一海，号咸池。葭菼被岸，菱荷覆水，青松翠竹，罗生其旁。京邑士子，至于良辰美日，休沐告归，徵友命朋，来游此寺。云车接轸，羽盖成阴。或置酒林泉，题诗花圃，折藕浮瓜，以为兴适”。至于谢安、谢灵运率众游历名山胜川，足迹更不止一地了。

二　园林景观构成

尽管秦汉皇家宫苑已将自然山水作为造园要素，但真正确立自然山水园的形态，并继续发展下去，却始于魏晋士人园林。得益于山水审美的深化、得益于山水主题士人艺术的发展，是魏晋园林的显著特点之一。

玄学的兴起与老庄思想的盛行，使不假人为、顺应自然的思想在魏晋士人中普遍流行，雅好自然山水成为时尚，为山水审美的深化提供了思想基础。老庄主张万物齐一，自然无为，恬然自适。“山林与，皋壤与？使我欣欣然而乐与！”（《庄子・知北游》）故嵇康以老子、庄周为师，“使荣进之心日颓，任实之情转笃。……游山泽，观鱼鸟，心甚乐之”（嵇康《与山巨源绝交书》）。优美的自然山水景色，与士人追求玄远的哲学思想特相契合，具有极大的吸引力。陶弘景《答谢中书书》云：“山川之美，古来共谈。高峰入云，清流见底。两岸石壁，五色交辉。青林翠竹，四时俱备。晓雾将歇，猿鸟乱鸣；夕阳欲颓，沉鳞竞跃。实是欲界之仙都。”南朝的玄风亦与谈佛交织，而佛门思想在生活上讲究养生，清心寡欲，也类似于清静无为。

在南朝士人的闲逸生活中，自然山水本身的丰富内涵被逐渐发掘，于是摆脱了长期以来在艺术中只作为

寓意象征、气氛烘托和背景衬托的地位，成为独立的审美对象。围绕山水情绪的产生，文学、绘画、音乐、书法、园林等士人艺术获得了同步发展，且相互促进、互为表里。

山、水成为此时园林最重要的自然景观组成。魏晋皇家宫苑还沿袭汉代一池三山的格局。如《水经注·谷水》载魏文帝华林园"御坐前建蓬莱山，曲池接筵，飞沼拂席"。北魏世宗在华林园天渊池内"作蓬莱山，山上有仙人馆"（《洛阳伽蓝记》）。《宋书·何尚之传》中记载："上欲于湖中立方丈、蓬莱、瀛洲三神山，尚之固谏，乃止。"大概由于国势和财力的限制，才不得不放弃。三国魏青龙中，"（明）帝愈增崇宫殿，雕饰观阁，凿太行之石英，采谷城之文石，起景阳山于芳林之园，……公卿以下至于学生，莫不展力，帝乃躬自掘土以率之"（《历代宅京记》引《高堂隆传》）。其注又引《魏略》记此事："使公卿群僚皆负土成山，树松竹杂木善草于其上，捕山禽杂兽置其中。"北魏茹皓曾"为山于天渊池南，采掘北邙及南山佳石，徙竹汝、颍，罗莳其间，经构楼馆，列于上下。树草栽木，颇有野致"（《魏书·茹皓传》）。因江南艰于筑土，南朝园林中常以石造假山。宋时"彭城刘缅，经始钟岭之南，以为栖息，聚石蓄水，仿佛丘中"（王伊同《五朝门第·田宅》）。齐文惠太子于玄圃园中"多聚奇石，妙极山水"（《南齐书·文惠太子传》）。《历代宅京记》中载陈后主于光照殿前起三阁，"其下积石为山，引水为池"。石不仅用作造山材料，还获得了独立的赏玩价值，《六朝事迹编类》曰："台城内千福禅院，本梁同泰寺，……前有丑石四，各高丈余，名三品石。"此处之"丑"，实即一种关于美的美学评价（图4－49）。



图4－49　北魏孝子画像石棺线刻山水

人石互喻的审美风气也始于晋代。"王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞。"（《世说新语·赏誉》）"山公曰：嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。"（《世说新语·容止》）唐宋之后的品石、赏石之风盖始于此也。

与山对应，水更是南朝士人园中必不可少的构成。魏明帝在芳林园中"起陂池，楫棹越歌"（《世说新语》）。"林泉"、"山池"往往成为园林的代称。水的类型除了沼、池、海、湖、泉外，还有涧、瀑、渠、井和城洫、鱼池等。水体又常与山、石结合，处理手法趋于多样。《水经注·谷水》述魏文帝华林园景色："南面射侯夹席，武峙背山，堂上则石路崎岖，岩障峻险，云台风观，缨峦带阜，游观者升降耶阁，出入虹陛，望之状凫没鸾举矣。其中引水，飞睾倾澜，瀑布汪渚，声溜潺潺不断，竹柏荫于层石，绣薄丛于泉侧，微飚暂拂，则芳溢于六空，入为神居矣。"

与水相关的还有堤和流杯曲水。作为园林景观的堤早已出现于西汉，如昆明池的"金堤"。魏晋时代，堤更被园林普遍采用为空间分隔手段。石崇《思归引序》述其河阳别业："其制宅也，却阻长堤，前临清渠，百木几于万株，流水周于舍下。"南朝宋在玄武湖筑北堤。谢灵运在《山居赋》中描写其"引修堤之逶迤，

吐泉流之浩溔，山矶下而回泽，濑石上而开道”。

流杯的历史源于古代“祓禊”的巫祭仪式，至汉代演变为世俗游乐盛事，《洛阳伽蓝记》载北魏每至三月禊日，皇帝驾龙舟出游，即承袭汉风。魏晋南北朝时，流杯又成为文人骚客诗酒相酬的游乐形式，最典型的就是前引兰亭诗会。园林则以流杯沟作为景观。“魏明帝天渊池南，设流杯石沟，燕群臣。”（《历代宅京记》）晋华林园有流觞池，《洛阳伽蓝记》注引陆机云：“天泉（渊）池南有石沟引御沟水，池西积石为禊堂，本水流杯饮酒。”此时尚无曲水之说。至刘宋，曲水方与流杯并提：“海西公于钟山立流杯曲水，延百僚”（《宋书·礼志》）。饮宴同时赋诗，“宋元嘉十一年，以其地为曲水，武帝引流转酌赋诗”（《水经注》）。

园林建筑的发展也愈加丰富，且注意到了与周围山、水等自然景观的关系。台虽已丧失先秦至西汉那样的神圣意义，也不再有巨大的体量，但加上多样的建筑，如殿、堂、楼、观、阁、榭等，与山、水配合，却极大丰富了景观。建筑之间往往连以飞阁驰道。《洛阳伽蓝记》记魏文帝西游园：“（凌云）台下有碧海曲池，台东有宣慈观，去地十丈。观东有灵芝钓台，累木为之，出于海中，去地二十丈。风生户牖，云起梁栋，丹楹刻桷，图写列仙。刻石为鲸鱼，背负钓台，既如从地踊出，又似空中飞下。钓台南有宣光殿，北有嘉福殿，西有九龙殿，殿前九龙吐水成一海。凡四殿，皆有飞阁向灵芝台往来。”

佛教建筑如佛塔精舍等也出现于园林，《南齐书·文惠太子传》记太子的玄圃园，已出现“楼观塔宇”。东晋孝武帝“初奉佛法，立精舍于殿内，引诸沙门以居之”（顾炎武《历代宅京记》）。《世说新语·栖逸》曰：“康僧渊在豫章，去郭数十里，立精舍。”谢灵运的庄园也出现精舍，曾赋诗《石壁精舍还湖中作》。谢玄田居“山中有三精舍，高甍凌虚，垂檐带空”（《水经注》）。

园林中的植物除了通常的竹、松、兰、芙蓉等，还有众多果树。潘岳《金谷集作诗》：“前庭树沙棠，后园植乌椑。灵囿繁石榴，茂林列芳梨。”南朝时的士族庄园中果树种类更多，反映庄园经济的一个重要方面。谢灵运《山居赋》云：“杏坛柰园，橘林栗圃，桃李多品，梨枣殊所。枇杷林檎，带谷映渚。椹流芳于回峦，柿被实于长浦。”

三　园林空间特色

魏晋南北朝园林又一显著的特征是园林规模渐小，同时形成纡徐委曲的空间。

尽管不少士族庄园别墅规模依然可观，如石崇金谷园、孔灵符庄园和谢灵运的山居，但普遍而论，魏晋园林在规模上与秦汉园林已不可同日而语，后者无论皇园还是私园的那种超常规模已不再见，尤其在南方，出现了更多小规模的私家园林。刘禹锡咏南朝陈尚书令江总宅园，“池台竹树三亩余”而已（张敦颐《六朝事迹编类》）。规模小，除经济因素外，也与江南地狭人众有关，究其文化方面则决定于士人的生活行为与游览方式。

魏晋士人们大多追求安稳、舒适的生活。当时社会上层以牛车为主要交通工具，亦好步行，服衣则讲究宽衣博带。此与士人服药的习惯也有关系。士大夫为养生调息，好服五石散，其药性燥烈，服后须大量饮酒，并宽衣裸袒、缓行散步以消释之，谓之“行散”、“行药”。乘着酒兴与药力的作用，缓步登临于山野林间，对景色从容观赏，捕捉细微的感受，同秦汉那种纵马疾驰、狩猎于广原之间的格调，自然大相径庭。

随着对山水的体察更为精微，山水诗、山水画也大量出现，为士人园林的空间处理提供了借鉴。

顾恺之在《画云台山记》中详尽描述了他对云台山全景的表现。萧贲“尝画团扇，上为山川，咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，乃辨千寻之峻”（《续画品》）。这种全景山水的表现，也出现在山水诗文中，如谢灵运的许多佳作都不惜笔墨、不厌其详地描绘他游览所到之处的优美景色。南朝宋画家王微认识到“目有所极，故所见不周。于是乎以一管之笔，拟太虚之体，以判躯之状，画寸眸之明”（王微《叙画》）。以二维平面来表现立体空间，的确需要掌握一定的技巧，并充分运用艺术的想象力。同时代的另一位画家宗炳对此有更形象的描述：“且夫昆仑之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹。回以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远映，则昆、阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨

数尺，体百里之遥。是以观图画者，徒患类之不巧，不以制小而累其似，此自然之势。”（宗炳《画山水序》）。魏晋南北朝后期，山水画家已提出以有限表现无限，“水因断而流远……路广石隔，天遥鸟征”（梁·萧绎《山水松石格》），由此产生“以小观大”的观照法，为中国画下一步由闭锁式向开放式、由全景表现向“边角之景”的转化打下了基础，对园林的空间组织也产生了深刻影响。

因此，园林造景中的“不以制小而累其似”、“以小观大”、“小中见大”的手法，就不再是以各种景观的巨大体量和数量来填充空间，而是在深入把握各种景观形态的规律性和审美价值的基础上，把峰峦、崖壑、泉涧、湖池、建筑、植被等及其远近、高下、阔狭、幽显、开阖、巨细组合穿插在一起，形成纡余委曲变化多端的空间。《洛阳伽蓝记》写张伦宅园“园林山池之美，诸王莫及。伦造景阳山，有若自然。其中重岩复岭，嵚崟相属；深蹊洞壑，逦迤连接。高林巨树，足使日月蔽亏；悬葛垂罗，能令风烟出入。崎岖石路，似壅而通；峥嵘涧道，盘纡复直。是以山情野趣之士，游以忘归”。姜质《亭山赋》亦描写该园：“而乃决石通泉，拔岭岩前。斜与危云等曲，危与曲栋相连。下天津之高雾，纳沧海之远烟。纤列之状如一古，崩剥之势似千年。若乃绝岭悬坂，蹭蹬蹉跎。泉水纡徐如浪峭，山石高下复危多。五寻百拔，十步千过，则知巫山弗及，未审蓬莱如何。其中烟花露草，或倾或倒。霜干风枝，半耸半垂。玉叶金茎，散满阶墀。燃目之绮，裂鼻之馨，既共阳春等茂，复与白雪齐清。”萧绎的湘东苑是南朝典型私家园林，其空间特色亦可见一斑：“湘东王于子城中造湘东苑，穿地构山，长数百丈，植莲蒲缘岸，杂以奇木。其上有通波阁，跨水为之。南有芙蓉堂，东有禊饮堂，堂后有隐士亭，亭北有正武堂，堂前有射堋、马埒。其西有乡射堂，堂安行堋，可得移动。东南有连理堂，堂前杂生连理，……北有映月亭、修竹堂、临水斋。前有高山，山有石洞，潜行宛委二百余步。山上有阳云楼，极高峻，远近皆见。北有临风亭、明月楼”（《渚宫故事》）。以上皆可见当时造景技巧已达相当水平。

纡徐委曲的空间需借助诸景观要素彼此之间的关系和分隔，因为建筑的选址尤为重要。《水经注》描写谢玄田居说：“于江曲起楼，楼侧悉是桐梓，森耸可爱，……楼两面临江，尽升眺之趣，芦人渔子，泛滥满焉。……山中有三精舍，高甍凌虚，垂檐带空，俯眺平林，烟杳在下，水陆宁晏，足为避地之乡矣。”谢灵运的《山居赋》写道：“其居也，左湖右江，往渚还汀，面山背阜，东阻西倾，抱含吸吐，款跨纡萦，绵联邪亘，侧直齐平。……曲术周乎前后，直陌矗其东西。岂伊临溪而傍沼，乃抱阜而带山。……葺骈梁于岳麓，栖孤栋于江源。敞南户以对远岭，辟东窗以瞩近田。”其《田南树园激流植援》又云：“卜室倚北阜，启扉面南江。激涧代汲井，插槿当列墉。群木既罗户，众山亦对窗。靡迤趋下田，迢迁瞰高峰。”以上诸文，都不仅描写了周围景色，还涉及卜宅相地及对景借景等诸多造园手法。

四　士人与士人园林

园林与其他艺术一样有其自身的发展规律，但是作为社会整体文化的一部分，又与其他艺术同步发展，具有一定的共性。园林艺术作品作为审美关系中的客体，不能离开审美主体——人及其所处的社会历史环境而存在。特定历史时期的园林乃至整个社会艺术文化的发展，都是该时代社会政治、经济、思想等诸多因素综合作用的结果，是当时哲学思想通过人的主观意识在社会生活和文化艺术上的反映。因此，探讨魏晋时期士人园林的发展，有对其审美主体——士人阶层加以认识的必要。

汉代“罢黜百家，独尊儒术”，以察举制选拔人才，举贤良孝廉多以德行、经术入选，形成儒士化的官僚阶层。东汉末期，维系两汉封建统治的小农经济遭到破坏，庄园经济和豪强势力日益强大。魏晋之际，儒家化的知识分子与门阀士族豪强势力结合，形成了一个贵族化的官僚地主阶层——士人。他们在政治上享有很高的地位，或为皇亲国戚，或为世袭高官；经济上据有雄厚资财，拥有大规模的庄园和特权，本身又具有极高的文化修养。因此，士人阶层在魏晋南北朝时期的社会生活和文化艺术上具有举足轻重的地位。

士人园林之所以在魏晋南北朝时期获得巨大发展，离不开当时的社会历史背景。实际上，包括园林在内的魏晋士人文化，都以“隐逸”这一主题为中心。

隐逸即避世，古已有之，一般将其人称作隐士或逸民，“有德而隐居者也”（《汉书·律历志》）。孔子以事君济世为已任，但也提出了：“道不行，乘桴浮于海”，“天下有道则见，无道则隐”，“隐居以求其志，行义以达其道”（《论语》）等思想。战国士人游说四方，朝秦暮楚，合则留，不合则去。汉代也有隐者，一旦仕途受挫，就选择退隐，一求免害而全身，二是以待征辟，身在江湖，心存魏阙。

魏晋初期，士人与统治集团的矛盾异常尖锐，许多名士因政治原因被害。以何晏、王弼、王衍为代表的玄学理论派，虽在实际生活中热衷名利，追求享乐，却又沉缅于老庄的虚无。以“竹林七贤”中的阮籍、嵇康、刘伶等为代表的实行派，则强烈向往自由，逃避现实社会，对人生浮沉采取不关心的态度，自由放达、狂狷怪诞。但东晋中期以后，矛盾渐趋平和，士大夫知识分子的政治和经济地位已趋稳固，但仍有不少隐士，内心便有其更深刻的原因，即涉及士人之“志”。范晔《后汉书·逸民传论》就说：“或隐居以求其志，或回避以全其道，……然观其甘心畎亩之中，憔悴江海之上，岂必亲鱼鸟乐林草哉，亦云介性所至而已。”鱼鸟之乐是心性之外化，内心更有一个以个人为中心的天地。

士人阶层是一个极其特殊的阶层，因其据有世袭的贵族高位，养成了清流自许，恬然高处的心态，超逸脱俗、鄙薄世务，标榜反对两汉的纲常名教。但内心依然是儒家，所以嵇康还是以儒学教育子孙。谢灵运一方面“归心佛老”，另一方面“不废周孔”，其政治热情并不因玄风日烈而降低。于是便陷入一种两难境地，仕与隐的矛盾选择，实是其理想与现实的矛盾的反映。

在这种形势下，士人们开始主动修正其隐逸文化的内涵，恰当此时兴起的士人园林，即是其矛盾心态的平衡点。托名“朝隐”，既不放弃官位，又可自养心性，而采“食君之禄，逐吾所好”的态度。“居职不留心碎务，纵意游肆，名山胜川，靡不穷究。”（王伊同《五朝门第》）“出守既不得志，遂肆意游遨，遍历诸县，动逾旬朔。民间听讼，不复关怀。”（《宋书·谢灵运传》）这种卜居园林，介于进退之间的生活，为士人解决仕与隐的矛盾找到了一条出路。是故陶渊明可以“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏”（《饮酒》）。隐居之境不在“地偏”，而在“心远”。只要心远，即使不在深山密林，也能摒弃外界的烦扰。能够实现这一切，则要归功于儒道之互补了。

士人将自己的人格理想与追求赋予山水景物，使之形成不同于客观自然的“人化的自然”，并以此为审美对象，以美的形式表达出来。在欣赏园林的同时，将“自然的人化”与“人化的自然”结合起来，达到物我齐一。正因为士人们心中有丘壑，所以才能在自然园林间俯仰自得，乐以忘忧，追求精神上的寄托，达到儒家修身养性与道家顺安天命的统一。

魏晋南北朝的士人园林，对于后世的深远意义，正是在于铺设了这样一条发展轨迹，使中国园林沿此道路发展下去，最终达到艺术的巅峰。这一点比之造园技巧的进步实在更值得重视。

第五节　建筑色彩与装饰

一　涂饰与彩画

这一时期的宫殿和庙宇，均在墙壁与柱枋斗拱等木构件表面施以涂饰；据从文献中得到的印象，已广泛流行墙面涂白、木面涂红即所谓“朱柱素壁”、“白壁丹楹”的施色方式。后赵石虎在邺都大兴土木，“邺宫南面三门……朱柱白壁，未到邺城七八里遥望此门”（晋·陆翙《邺中记》）。《洛阳伽蓝记》记北魏洛阳诸寺也多如此，如胡统寺“朱柱素壁，甚为佳丽”；高阳王寺“白壁丹楹，窈窕连亘”[27]。法云寺的佛殿僧房，“皆为胡饰，丹素炫彩，金玉垂辉”，应该也是以丹（红）涂木、以素（白）饰壁。这种朱柱素壁的涂饰，在敦煌石窟北朝壁画和诸多阙形龛上还可见到。墙面面积较大，涂以轻淡的白色，衬托出附着于墙的红色木构件，效果的确明丽动人，此后成为中国建筑尤其是北方官式建筑最常采用的施色方式。

个别情况下也有按方位涂饰不同颜色的，如北周宣帝“以五色土涂所御天德殿，各随方色”（《周书·宣帝本纪》）。

较单色涂饰更进一步，在木构件表面常施以五彩缤纷的彩画，如《洛阳伽蓝记》之永宁寺：“四面各开一门。南门楼三重，……图以云气，画彩仙灵”，是在门楼上彩画云气纹和绘出神灵奇异之象；寺内之塔“绣柱金铺，骇人心目”，柱子表面饰以彩画；“僧房楼观一千余间，……青琐绮疏，难得而言”，门的两边以青色画为琐文，窗子则镂为绮文。邺都北齐宫苑中的水殿，也“悉皆彩画”（《邺都故事》）。施于柱子和斗拱上的彩画，在敦煌北朝洞窟中仍可见到，如莫高窟北魏第251、254二窟内有几个木造斗拱实物，位置在人字披脊方、檐方与山墙相接处，拱为插拱，由壁体伸出一跳，散斗上施替木以承方。二窟斗拱各四个，共八个，都是北魏中期原物，可能是中国最早的木造斗拱实物。在第251窟的檐方斗拱以下的壁面还有画出的栌斗和柱子。其彩画情况是：替木、散斗、拱和栌斗皆以土红为地，石绿界边，以黄色（已变色）绘忍冬和流云纹。柱子是在红地绿边内绘黄、黑（已变色）和石绿相间的卷草纹。这些，是中国现存最早的建筑彩画实物（图4－50）[28]。

随着佛教艺术的发展，南北朝时从西域传入了“晕”或“晕染”的技法，也用于建筑彩画，如梁丹阳一乘寺门楣上有张僧繇所画凹凸花纹，“朱及青绿所成，远望眼晕常如凹凸，就视即平”（许嵩《建康实录》），据传是从天竺传入的。此种画法现仍可由敦煌石窟北魏壁画中见到，即画青绿山头时，趁湿在石绿峰峦边缘加染石青，使二色相接，并非截然分明而呈渐进的过渡。

图4－50 斗拱（敦煌莫高窟北魏第251窟）

二 雕饰

《拾遗记》记石虎在邺都“太极殿前起楼……屋柱皆隐起为龙凤百兽之形，雕斫众宝，以饰楹柱”。北魏洛阳宫城西门千秋门与神虎门，“二门衡栿之上，皆列云龙风虎之状，以火齐（一种宝石，似云母，色黄赤如金）薄之。及其晨光初起，夕景斜辉，霜文翠照，陆离眩目”（《水经注·谷水》）。东晋建康宫城朱雀门开三道，上有重楼，“上重名朱雀观，……悬楣上刻木为龙虎，左右相对”（《太平御览》卷一八三）。北齐邺都昭阳殿“梁栿间刻出奇禽异兽，或蹲或踞，或腾逐往来”（《邺中记》）。

木构件之外，在柱下或整座建筑的台基常施用石雕。大同司马金龙墓出土有北魏太和八年石雕柱础，据础上凹孔大小推测，可能用于帐柱。础身如圆饼，凹孔周围深浮雕一圈覆莲，围绕它是一圈透雕，刻多条盘龙；础下与方形承础石相连，四个立面用浅浮雕结合线刻刻卷草纹。有一础在础石四角各刻一圆雕力士。整体造型极其精细，表现出很高的技艺（图4－51、52）。

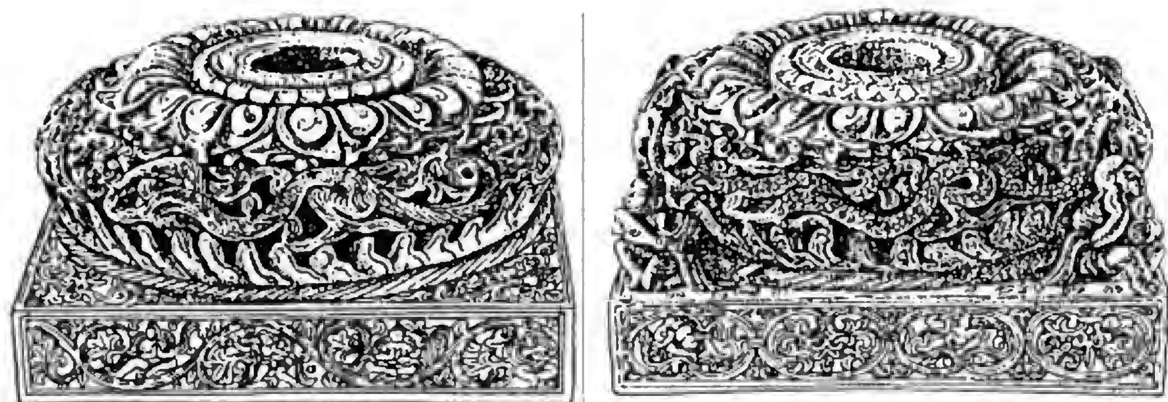


图 4－51　大同北魏司马金龙墓出土高浮雕石刻帐柱柱础



图 4－52　大同北魏司马金龙墓出土高浮雕石刻帐柱柱础

《洛阳伽蓝记》记洛阳宫城西游园的灵芝钓台，建在水池中，“累木为之，去地二十丈。……刻石为鲸鱼，背负钓台，既如从地踊出，又似空中飞下”，是在整座建筑下面以巨石刻出鲸鱼形为台基。

地面砌石往往也施用浮雕，如北齐邺都南城太极殿，“阶间石面隐起千秋万岁字，诸奇禽异兽之形”（《邺都故事》）。或为砖雕，如北齐邺都南城宫城内外的许多高阙，所用砖多有花纹和文字：“宫……东西南北表里合二十一阙，高一百尺。砖文隐起鸟兽花草之状，并‘大齐天保六年’字，又有‘千秋万岁’字”（《邺中记》）。

还有金属雕饰，如在重要殿庭前或宫城前以巨大铜雕为饰。魏明帝景初元年（237）在洛阳“铸铜人二，号曰翁仲，列坐于司马门外。又铸黄龙、凤皇各一，龙高四丈，凤高三丈余，置内殿前”（《资治通鉴》卷七十三）。《水经注・谷水》则说：“旧魏明帝置铜驼诸兽于阊阖南街。陆机云驼高九尺。”有的建筑整柱以铜铸成，饰以雕塑，如晋武帝泰始二年（266）“营太庙，……铸铜柱十二，涂以黄金，镂以百物，缀以明珠”（《晋书・武帝记》）。大夏赫连勃勃在龙升七年（413）也曾“铸铜为大鼓，及飞廉翁仲铜驼龙虎，皆以黄金饰之，列于宫殿之前。”（《水经注・河水》）

三　金玉珠翠锦绣装饰

金玉珠翠锦绣装饰先秦已有，秦汉增多，至此尤盛，如永宁寺塔，“浮图有四面，面有三户六窗。户皆朱漆，扉上有五行金钉，其十二门二十四扇，合有五千四百枚，复有金环铺首”（《洛阳伽蓝记》）。这是门板上施用金属门钉的最早记载。除门钉外，门扇上还有金属铺首。前引《洛阳伽蓝记》记此塔“绣柱金铺”之“金铺”，也是指此。

据敦煌石窟北朝壁画，此时建筑墙壁上仍常使用汉代已有的横向构件壁带，连接壁带交接点的金属构件称金釭，也是装饰。永宁寺门楼“列钱青琐，赫奕华丽”，此“列钱”即指金釭上列挂的许多玉璧。李善曰：“列钱，言金釭衔璧，行列似钱也。”（《洛阳伽蓝记》）

此种豪华装饰又以后赵、北齐邺都及南朝建康的宫殿记载较多。

后赵邺都“（石）虎作太极殿……室皆漆瓦金铛，银楹金柱，柱础亦铸铜为之。珠帘玉璧，窗户宛转，尽作云气。复施流苏之帐，白玉之床，黄金莲花见于帐顶，以五色锦编蒲心而为荐席。又作金龙头，吐酒于殿东厢，口下安金樽，可容五十斛”（《晋书载记》）。

北齐邺都太极殿“门窗以金银为饰，……椽栿斗拱尽以沉香木，椽端复装以金兽头”；流杯堂“……奢饰尤盛，盖椽头皆安八出金莲花，柱上又有金莲花十枝，银钩挂网，以御鸟雀焉”；昭阳殿“椽首叩以金兽，乃悬五色珠帘，冬施蜀锦帐，夏施碧油帐”；水殿“垂五色流苏帐帷，伏悬玉佩，柱上悬方镜，下悬织成香囊，用锦褥为地衣，花兽连钩，皆纯金，饰以孔雀、山鸡、白鹭、翡翠毛。彩物光明，夺人目力，不能久视焉”；飞鸾殿“斑竹以为椽，织五色簟为水波纹，以作地衣。内垂五色珠帘”；万福堂“厦头名曰游龙户、舞凤窗。盖户挂镜，面三尺，五色金龙相蟠萦，……又用孔雀、山鸡、白鹭、翡翠毛当镜上，作七宝金凤，高一尺七寸，口衔九金铃。堂内柱亦悬菱花镜，广二尺一寸，下悬织成香囊绣带焉”。北齐武成帝高湛“更造修文、偃武二殿及圣寿堂，装饰用玉珂八百，大小镜万枚，又以曲镜抱柱，门窗并用七宝装饰，每至玄云夜兴，晦魄藏耀，光明犹分数十步”；圣寿堂“丁香末以涂壁，胡桃油以涂瓦，四面垂金铃万余枚，每微风至，则方圆十里间响声皆彻”；“圣寿堂北置门，门上有玳瑁楼，纯用金银装饰，悬五色珠帘，白玉钩带，内有俞石床数合，用相思子玳瑁为龟甲文，铺以十色锦绣褥也”（以上皆见《邺中记》或《邺中故事》）。

南朝齐东昏侯是有名的荒淫之君，永元三年（501）后宫灾后，乃为潘妃“大起诸殿……其玉寿殿中作飞仙帐，四面绣绮，窗间尽画神仙。……凿金银为书字，灵兽、神禽、风云、华炬，为之玩饰。椽桷之端，悉垂铃佩”。工匠自夜达旦施工，犹嫌太慢，又剔取诸佛寺藻井装饰等以充实之，“庄严寺有玉九子铃，外国寺佛面有光相，禅灵寺塔诸宝珥，皆剥取以施潘妃殿饰。……又凿金为莲花以贴地，令潘妃行其上，曰：‘此步步生莲也’。涂壁皆以麝香，锦幔珠帘，穷极绮丽”（《南史·东昏侯本纪》）。

南朝陈后主宠张贵妃，“至德二年，乃于光照殿前起临春、结绮、望仙三阁，高数十丈，并数十间。其窗牖壁带悬楣栏槛之类，皆以沉檀香木为之。又饰以金玉，间以珠翠，外施珠帘。内有宝床宝帐，其服玩之属，瑰丽皆近古未有”（《南史·张贵妃传》）。

类似此等记述，俯拾皆是，不胜备举。

四　琉璃

在重要建筑上施用琉璃瓦或琉璃砖，是中国传统建筑一大装饰特色，起始于北魏，明清建筑使用更多。

此种建筑“琉璃”，指的不是一种也称为“琉璃”的天然彩色宝石，而是涂釉的陶质材料，其实早在公元前十世纪的西周早期就已出现，但直到北魏以前，都因其难于制造而十分珍贵，只用作一些器物、随葬品和陈设物，未能施于建筑。

琉璃用作屋顶瓦面和脊饰，由西域大月氏传入的一种新的制造技艺所促成。《北史·西域传》云：“大月氏国，……太武时（424～451），其国人商贩京师，自云能铸石为五色琉璃。于是采矿山中，于京师铸之，既成，光泽乃美于西方来者。乃诏为行殿，容百余人，光色映彻，观者见之，莫不惊骇，以为神明所作。自此国中琉璃遂贱，人不复珍之。”这是琉璃用于建筑的最早记载。《太平御览·郡国志》也说：“朔方平城，后魏穆帝治也，太极殿琉璃台及鸱尾悉以琉璃为之。”在大同北魏遗址曾发现过琉璃碎片，坯胎中含有细砂，质地略糙，釉色浅绿，足见北魏京师平城确曾使用过琉璃。

又据《邺都故事》，北齐邺都南城鹦鹉楼，“以绿瓷为瓦，其色似鹦鹉，因名之。”其西又有鸳鸯楼，“以黄瓷为瓦，其色似鸳鸯，因名之。”似乎表明北齐也用过琉璃，所称“绿瓷为瓦”、“黄瓷为瓦”，大概就是绿色或黄色的琉璃瓦。

南朝可能也有琉璃，《南史·东昏侯本纪》云：“世祖兴光楼上施青漆，世谓之青楼。帝曰：武帝不巧，何不纯用琉璃？”

五　壁画

壁画既是独立的绘画，也兼具建筑装饰作用。因所在的地方不同，可分为殿庭壁画、寺观壁画、墓室壁画、石窟壁画、居室壁画等多种，当时的殿庭、寺观和居室已经不存，现在所能见到的只有石窟和墓室壁画。前者著名作品见于新疆拜城克孜尔石窟，甘肃敦煌莫高窟、天水麦积山石窟和永靖炳灵寺石窟；后者著名作品见于甘肃嘉峪关魏晋墓、酒泉丁家闸十六国墓，东北辽阳、朝阳和集安的若干魏晋和高勾丽墓，河南邓县南朝墓，以及南京、丹阳的东晋南朝诸墓。石窟壁画都是佛教题材，与寺观壁画应无大的区别；墓室壁画以中国传统题材为主，南北朝前多与秦汉同，如出巡、宴饮、生活起居、忠臣孝子、神灵怪异等，南北朝后开始出现某些与佛教内容有关的题材如飞天等。

值得提出来的是在南京、丹阳等地的东晋南朝墓中，一度出现过一种新的壁画形式——砖印壁画，是先用木质材料刻出大片花纹分切数块做成木模，再用木模印成砖坯烧制，然后在墓壁上镶砌拼合而成。画面上凸起的铁线流利飞舞，并有粗细转折的变化。由于东晋南朝没有别的绘画真迹保留下来，为数不多的砖印壁画就是现在所能见到的当时的绘画了。已发现东晋两座墓葬，一座在南京迈皋桥，画面题材有龙、虎及“虎啸丘山”，由一砖、二砖或三砖拼成；一座在镇江南郊，现存五十四幅，除四神外，有兽首鸟身，人首鸟身，兽首人身等《山海经》中的神灵怪异（图 4－53）。南朝墓中有此类壁画者也有多座，如南京西善桥墓、丹阳胡桥鹤仙坳大墓等。西善桥墓的“竹林七贤图”颇为知名[29]。胡桥鹤仙坳大墓砖画的分布情况是：甬道两侧是狮子；墓室南北二壁原为朱雀、玄武，东西二壁除前段的青龙、白虎外（现在仍存者为西壁前段的羽人戏虎），后段各有半幅竹林七贤图，下部则是仪卫和鼓吹骑从，上方有云气和飞天（图 4－54）[30]。

河南邓县南朝墓的“壁画”也是模印的，但不用铁线，而呈薄浮雕状，表面且加彩绘，题材是墓主人出行和孝子故事[31]。

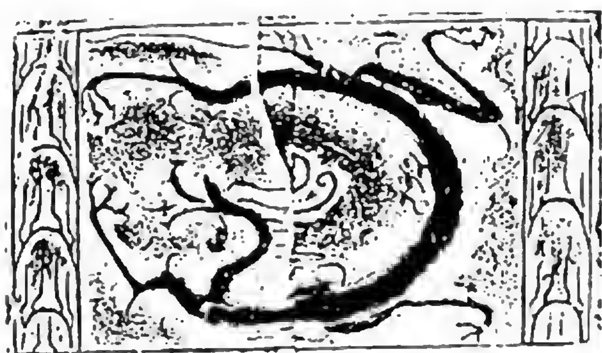




图 4－53　东晋南朝砖印壁画

1　青龙　2　羽人戏虎图





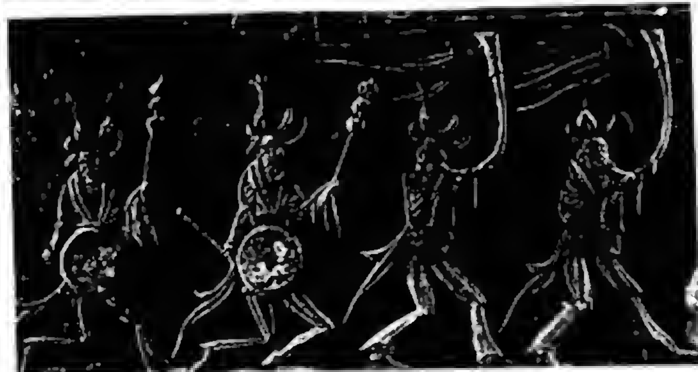


图 4－54　河南邓县南北朝墓室模印彩绘画像砖

第六节　家　具

这个时期，北方和西北民族的内迁和佛教的普及，都对家具的发展产生了重大影响。中国建筑从此时开始发生的最显著的变化，首先在于起居方式及室内空间方面，即从汉以前席地跪坐，空间相应较为低矮，逐渐改为西域“胡俗”的垂足而坐，高足式家具兴起，室内空间也随之增高。这一趋势从魏晋南北朝开始，对以后的影响越来越大。佛教在这一时期渐趋普及，也对家具产生了一定影响，主要体现在如“壸门”的出现和莲花纹等装饰纹样的使用（图 4－55）。

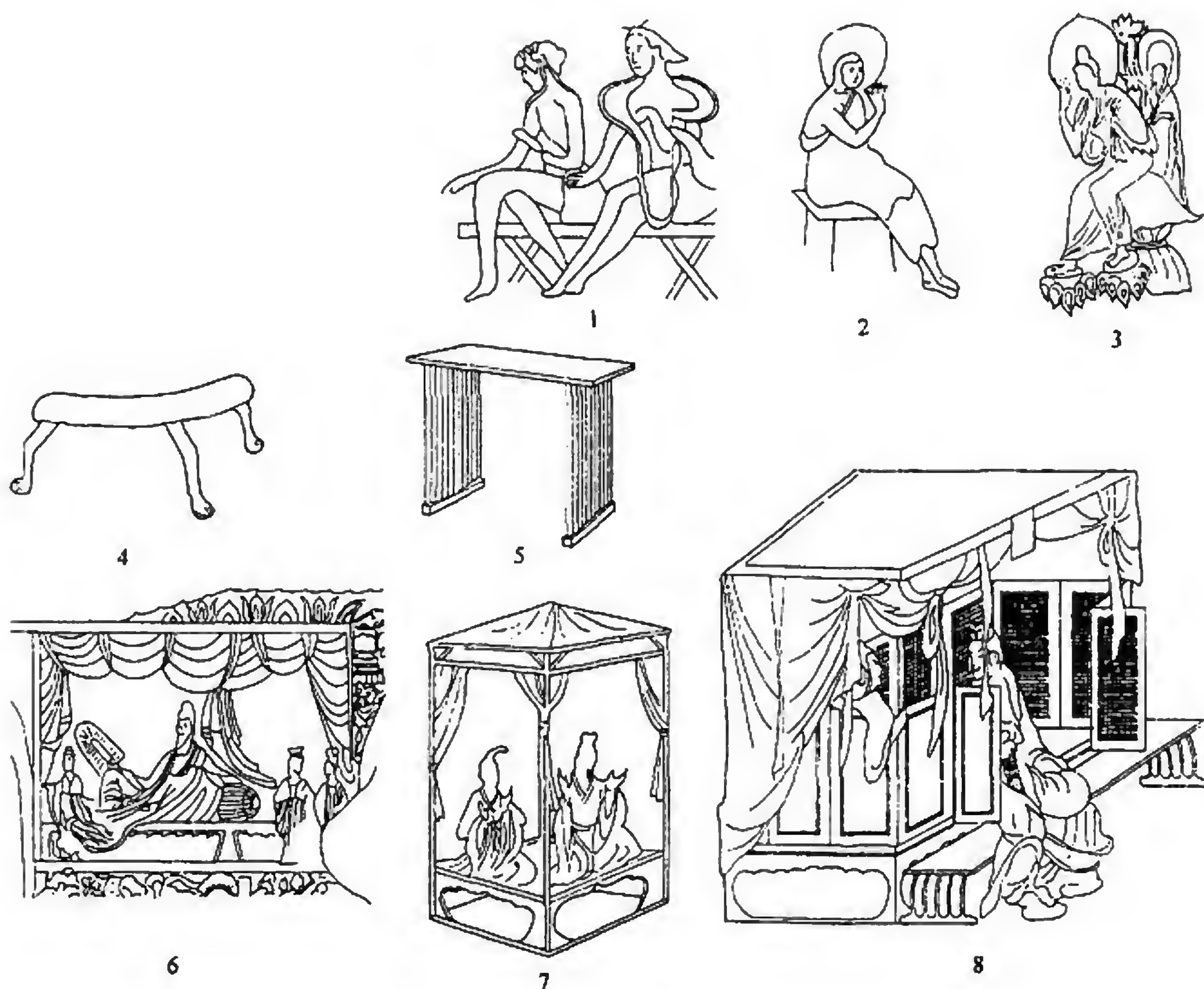


图 4－55　南北朝家具

1　胡床（莫高窟第 257 窟）　2　方凳（莫高窟第 257 窟）　3　筌蹄（莫高窟第 285 窟）　4　漆曲凭几（马鞍山朱然墓）　5　高几
6　床榻（龙门石窟宾阳中洞维摩变）　7　斗帐小榻（河南邓县）　8　床榻（顾恺之《女史箴图卷》）

坐具

这一时期家具的最大发展为高型坐具如凳、筌蹄、胡床和椅子等的开始出现，以适应垂足而坐的生活。

关于凳子的最早记载，可见《晋书·王羲之传》：“魏时凌云殿榜未题，而匠者误钉之，不可下，乃使韦仲将悬橙书之。”所谓“橙”就是凳子，因其较高，故称“悬橙”，可站在上面书写榜额。当时凳子的形象可见于敦煌莫高窟北魏第 257 窟壁画。

筌蹄即后来所称的绣墩，多见于佛教石窟寺壁画或雕刻，如敦煌莫高窟西魏第285窟壁画和洛阳龙门石窟北魏莲花洞壁面雕刻，出土或传世的石刻佛座也常为筌蹄。据此，似乎筌蹄与佛教有一定的关系。唐代仍称筌蹄，五代、宋改称绣墩。

胡床，现习称马扎，以两框相交为支架，可折叠，也较高，可垂足而坐，东汉已有，此时造型没有什么改变，只是更加普及了。敦煌石窟北朝壁画中胡床常有出现，亦见于传唐阎立本《北齐校书图》。

椅子出现较晚。这一时期仅有极少的信息，一是斯坦因在新疆尼雅遗址发现的一把木椅，时间大约相当于我国的晋代，其造型和装饰风格全是犍陀罗式[32]。这是一件商旅带入我国的家具。另一例是敦煌莫高窟第285窟壁画“山林仙人”所坐的一把椅子，与佛教活动有关，可说是最早见到的禅椅，仙人在上盘腿结跏趺坐，与垂足坐不同。

凭具

这个时期仍以席地而坐为主，故凭具仍有发展。

凭几除大量为直形外，在长江流域的下游又发展了有较大改进的弧形凭几，文物考古工作中有相当数量出土，多陶质，说明在这个区域相当普遍。安徽马鞍山三国吴朱然墓出土的褐漆曲形凭几是迄今见到的最早一例实用凭具，几长695毫米、宽129毫米、高260毫米，几面弧形，三足作兽蹄状，造型有很大代表性。通体褐色，朴素无华，也就是后世所称之乌皮隐几。南齐谢朓写过一首咏乌皮隐几的诗。

与凭几异曲同工，此时又出现了在床榻上倚靠的软质隐囊。《颜氏家训》透露，南朝士族弟子“凭斑丝隐囊”成风，是以斑丝织物覆面。隐囊的形象可见于洛阳龙门石窟宾阳洞维摩诘说法石刻和传世《北齐校书图》。

卧具

此时新兴的卧具为架子床。最早的床多有围栏而无架。汉代床上设有帷幔，似已有支架，但无形象资料可征。东晋·顾恺之《女史箴图》最早绘出了一具架子床：床座饰壸门，四角立柱，柱间围立高床屏，上设顶，四周张设帷帐，应是汉代“斗帐”的发展，带有架子床初创期的特点。此床床屏约高500毫米，在人腋下，高于后代床围。床前放有与床等长的栅足式几，汉代称为“桯”。

《北齐校书图》绘有一座壸门式大榻，榻座立面有壸门，正面四个、侧面二或三个。榻上坐四人，并摆放笔、砚、盂和投壶。按榻的面积，还可再多容数人。这是在汉代榻的基础上发展出来的新家具。在大榻上仍是席榻而坐，只在榻边垂足。唐代仍应用此种大榻，同时将此发展为大型桌子。

所谓“壸门”，是一种轮廓线略如扁桃的装饰纹，底线平直，上线由多个尖角向内的曲段组成，两侧曲线内收。壸门形象以后在唐宋所见特多，集中用在作为佛座、塔座和大型殿堂基座的须弥座上。

屏具

大同北魏司马金龙墓出土一具床后屏风，因墓曾被盗掘而遭受破坏，出土时尚存面积较大的五块，每块高约800毫米、宽约200毫米、厚约25毫米。屏上满绘取自《孝经》、《列女传》的传统故事，富于劝戒意味；以朱红漆地，用黑线界出轮廓，人物面部和手涂铅白，并有浓淡渲染，较好地表现了肌肤色调和立体感。服饰器物涂黄、白、青、绿、橙红、灰蓝诸色，榜题及题记为黄地墨书，色彩十分绚丽，线条自如（图版30）。据墓志，司马金龙历任北魏高官，死于太和八年（484）。汉代在榻后多置曲尺状屏。南北朝时代由三扇组成的Π字形屏更多。司马金龙墓床屏上即绘有这种床屏的形象，是后代床榻围板的先声，也可为此墓床屏实物的复原提供直接的依据。

总之，两晋南北朝时期的家具是古典家具的重要探索时期，低型家具继续发展，高型家具开始萌动。吸收、融合、创新正是这一时期家具的特点。

第七节　中国与西域建筑文化因缘

一　概览

“西域”一词，首见于《汉书·西域传》，是汉唐对玉门关（在今甘肃敦煌）以西地域的总称。其狭义即指玉门关以西葱岭以东今新疆地区，广义则泛指由丝绸之路过葱岭西去可以通达的广大地域，包括中亚、西亚、南亚次大陆，甚至远及欧洲东部、南部和非洲北部。本文取其广义。在这个范围广大的地区，古代存在着埃及、两河流域、欧洲、印度和伊斯兰等建筑体系。

一般认为，以中国为核心的东亚建筑体系，包括中国及其东亚邻国在内，是相对独立地发生和演化的。中国建筑与东亚各国之间自有更多因缘。然而中国建筑与西域各建筑体系之间也并非关系甚少，相反，许多迹象表明，中国与西域尤其与古印度建筑文化之因缘仍相当深远。但可能主要因为中国建筑以木结构为本位，西域建筑则皆以石结构为本位，故其因缘的表现远不像中国与东邻各国那样的直观、具体、明显，而多具隐化的性质，虽然这也并不排斥二者一定程度的形象上的对应。可能也正因此，历来研究中国建筑者，尚没有来得及对之加以深入发掘，以致往往意有所感而语有未明，不能得一较清晰的概念。本书有鉴于此，特设此节，试为发明。但却也因其多属于发蕴钩沉，而采探讨方式，且有较多的推测和考证，与本书其他章节体例稍异。此外，本书以后各章将再涉及西域与中国伊斯兰建筑的关系，故关于伊斯兰建筑的内容，除琉璃工艺外，本节暂置而不论。

汉代以前，当华夏文化还处于相对封闭的发展状态时，中亚的骑马游牧人如塞人、匈奴、斯基台等就穿梭于东西方之间，在文化交流的蛛丝马迹中，可以见到他们所起的中介作用。从《史记》、《汉书》、《后汉书》、《魏书》以及《法显传》、《大唐西域记》的记载，可以知道中国汉唐古人对西域建筑某种程度的了解，包括印度，也涉及中亚、西亚乃至欧洲。司马迁和班固记载了大夏（巴克特里亚，即今阿富汗巴尔赫一带）、大宛（今乌兹别克和吉尔吉斯费尔干纳盆地）、安息（张骞时领有全部伊朗高原和“两河流域”，又译作帕提亚）、身毒（印度）及今新疆地区诸地在人种、地域和聚落包括建筑诸方面的情况，及其与汉地的交流。神秘的犁轩人（罗马人）也首先在这些著作中出现。《汉书·陈汤传》载有匈奴役使的犁轩人在中亚的活动，涉及古罗马式的城堡、木重楼和龟甲阵。《汉书·大秦国传》又云：“大秦国（罗马帝国）一名犁犍，在西海之西。……其城周回百余里，屋宇皆以珊瑚为棁楠（短柱及柱顶构件），琉璃为墙壁，水精为柱础。”这一描述与罗马帝国西亚领地的建筑颇为接近。

有佛教传入为中介，中国建筑与印度建筑的因缘较之与西亚、欧洲密切得多。但中国建筑与西域的关系并不止于印度，也不止于佛教，应可追溯到更早以前。西汉通西域以后，中国建筑开始发生的最显著的变化，首先在于起居方式及建筑空间方面。由南北朝至唐宋，西域“胡俗”垂足而坐渐渐流行，促使建筑室内空间加高，以致整体尺度规模都发生了变化。西汉中叶以后主要用于墓室的砖石拱顶，也很可能受到了东伊朗的影响。在美术史的其他方面也有这种情况，汉代中原雕刻艺术的新因素，有些就是张骞“凿空”西域以来从丝路引入的，如西汉“宦者署前金马门乃武帝得大宛马，以铜铸立于署门”。大宛就在西域。

又如，汉以后至唐，中国文化上的所谓“胡气”也与西域有关。此时丝路交通一直相当繁忙。《洛阳伽蓝记》说：“自葱岭以西，至于大秦，百国千城，莫不款附，商胡贩客，日奔塞下。”《隋书·食货志》：“西域多诸宝物，令裴矩往张掖监诸商胡互市，啖之以利劝令入朝，自是西域诸蕃，往来相继。”《唐大诏令集》亦称：“入唐以来，伊吾（哈密）之右，波斯以东，职贡不绝，商旅相继。”唐·元稹《法曲》更生动地描述说：“胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”“胡人”与中国人的长期交往，使中国文化逐渐染上“胡气”，唐代城市和建筑显出的博大开放的宏伟气魄，就可能是在此种隐化作用之下表现出来的一种华胡相融的时代精

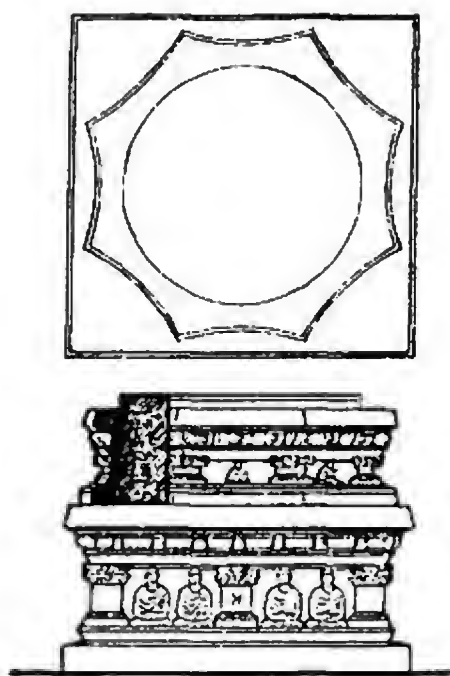


图 4－56　中亚塔帕·沙达塔的须弥座

神。此外，殿堂袭用来自西域的须弥座为基座，西域琉璃技术东来，犍陀罗风砖石建筑、雕刻和装饰纹样风行，这些丝路建筑文化的涵化与整合，都是在“胡气”濡染下所致（图 4－56）。

公元一世纪，源自南亚印度的佛教经中亚和新疆传来汉地，是西域建筑文化与中国建筑关系史上一个划时代的重大事件。自此，印度的宗教、历法、文学、音韵、美术、音乐、舞蹈、医学，等等，无不对中国文化造成影响。印度文化以佛教为传媒，曾使中国文化包括建筑在内，受到过整体的洗礼。

中国建筑所受印度佛教的影响，首先是佛寺和佛塔，它们是经由在古印度贵霜王朝佛教势力影响下的犍陀罗、帕提亚、巴克特里亚和康居（粟特地区的东伊朗）传入的。汉明帝在显节陵奉佛建祇洹（精舍）、楚王英立“黄老浮屠之祠”、汉桓帝于宫中立浮屠祠、修华盖之饰，及至民间于坟上建造浮屠，都是塔寺在汉地的初传。东汉的重楼与从印度传入的佛塔观念相融合，促使中国楼阁式佛塔走向成熟；印度佛塔之相轮与中国重楼层层屋檐之融合，又促成了中国密檐式塔的出现与发展，从而形成了中国佛塔最重要的两种基本形制。

在佛教影响中国建筑的整个过程中，融合印度、波斯、希腊、罗马风格于一体的犍陀罗佛教建筑艺术起了最大的作用。惠生在北魏正光三年（522）从犍陀罗返回中土时，曾“减割行资，妙简良匠，以铜摹写雀离浮图仪一躯，及释迦四塔变”（《洛阳伽蓝记》卷五）。带回了犍陀罗雀离浮图塔模型。《魏书·释老志》说：“凉州自张轨（301 年任凉州刺史）后，世信佛教。敦煌地接西域，道俗交得其旧式，村坞相属，多有塔寺。太延中，凉州平，徙其国人于京邑，沙门佛事皆俱东，象教弥增矣。”这段记载，将西晋河西走廊的佛教化，以及北魏以后以塔寺为代表的佛教建筑文化从河西东传中原的过程，清晰地反映出来了。

佛教的影响不仅体现在佛寺佛塔，还体现在更广泛的方面，如石窟寺、墓表、辟邪等建筑和雕刻，甚至更深入于木构建筑单体。佛教的右旋礼拜仪轨，可能是使“金箱斗底槽”发展为佛殿平面与空间主要形式的原因之一。巨大的佛像，使殿堂空间向着前所未有的大尺度发展。殿阁中暗层的设置，也与安置巨大佛像有关；佛道帐和转轮藏则是应佛教要求新起的小木作。北朝曾实行的两端收小的梭柱，也可能与希腊、印度的意匠有关，溯源于古希腊的“恩塔西斯柱”（entasis）。这种种变化，许多是从汉末至南北朝这段时间里开始的。此外，建筑彩画广泛采用的晕染画法，溯其源流也是与印度有关。前举唐·许嵩《建康实录》记梁大同三年（537）丹阳一乘寺寺门彩画即仿“天竺遗法”，用朱色和青绿晕染，名凹凸花。

中国与西域建筑文化的关系，与东亚中国系各国建筑之间的关系，有很大的不同：一是前者主要是中国从西域输入，后者则主要是中国对东亚各国输出；二是前者始终只及于某些相对有限的方面，并未到达后者

那样根本触及体系的程度。中国之吸收西域文化，一直十分注意把它化为自己有机的组成，以致于如果不特加注意，这种借鉴竟不容易被发觉[33]。

以下，我们将从一些具体方面，对这一过程略加阐述。

二　世界中心——昆仑与须弥、凯拉萨

建筑是文化的载体，又是一种象征型艺术，其深层的涵意往往是以象征的方式表达出来的。然而这象征的内涵又往往被漫漫岁月及功用技术等物质因素所掩盖，使得其中反映的异域文化交流的痕迹，也变得脉络不清了，此尤以早期为甚。例如关于世界中心的理念，中、印就颇多相同之处，很可能是有所关联的。

晋代从战国魏王墓中出土的先秦典籍《穆天子传》，载有西周穆王登昆仑山会西王母的传说，透露出西周天子的巡狩范围曾远达塔里木盆地南缘。在殷墟商王妃“妇好”墓中发现的和阗玉，更证明早在殷商时中原与西域已存在一条通往昆仑山的“碧玉之路”了。“昆仑”又称玉峦，在中国上古的宇宙观中，被认为是大地的中心，“昆仑者地之中也”（《淮南子·天文训》），是天帝居住的下都，“昆仑丘，是实惟帝之下都”（《山海经·西山经》）；又是天柱之所在，是阴阳之气相通的地方，“昆仑山为天柱，气上通天”（《初学记》引《河图·括地象》）。因而古来就有“不过乎昆仑，不游乎太虚”（《庄子·知北游》）和“登昆仑兮食玉英，与天地兮同寿，与日月兮同光”（《九章·涉江》）的向往。总之，昆仑是世界的中心，是天与地、阴与阳相通的途径。古人又进而在想象中将昆仑意象化为三重的高山或三重的高台，“三成（层）为昆仑丘”（《尔雅·释地》），“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死；或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨；或上倍之，乃维上上天，登之则神，谓之天帝”（《淮南子·天形训》）。由不死而灵而神，越近于天就越能不朽。这种关于某种神圣的、高大的、成层的体量的意象，与先秦盛行的成阶级状的高台建筑及秦汉陵墓成层的“方上”似有相通之处，或至少在“意象”这个层次上确有着某种关联。

汉代以降，昆仑更成为如“灵台”、“明堂”、“神明台”、“井干楼”、“通天屋”、“通天台”、“通天宫”等神圣而体形高耸的建筑物的寓意所指。如汉武时方士公玉带所献托古黄帝的明堂图，“中有一殿，……为复道，上有楼，从西南入。命曰昆仑”（《史记·孝武本纪》）。这里的“昆仑”是指整座明堂，从西南进入的复道则称“昆仑道”。总之，在中国古人的观念中，昆仑山是一个非同一般的神圣地方

反观古代印度，与中国的上述观念竟有着惊人的相似：相当于中国人的“地之中也”，印度人相信位于大地中央的“宇宙之山”是大神梵天（Braham）居住的须弥山（Sumeru，Mount Meru）及另一位大神湿婆（Siva）与他的妻子乌嫫（Uma）居住的凯拉萨山（Kailasa）；相当于中国人“气上通天”的“天柱”，印度三大宗教佛教、印度教和耆那教也都认为，“宇宙之山”是将宇宙三界（天界、地界、地狱界，各七层）连通起来的世界之柱、法轮之轴。相当于“昆仑”在中国被拟为建筑之至尊者明堂，成于公元二世纪前的印度史诗《罗摩衍那》也将须弥山和凯拉萨山比作是至尊的塔庙（prasada）。以后很长时期直到现在，印度神庙之最尊者仍是七层的须弥神庙和凯拉萨神庙。此外，印度古代也存在阴阳观念，湿婆和乌嫫即分别是“阴”和“阳”的代表，凯拉萨在印度也象征阴阳的结合。

那么，古代中国和印度这种有关世界的中心、神仙居上、直上通天的观念或建筑意象，是否有着某种神秘的亲缘关系？譬如说，“昆仑山”与“凯拉萨”、“（西）王母”与“乌嫫”，是否是对音的关系？这虽然是一个几乎无法考清的疑问，但二者之间的如此相似，至少反映了两国宇宙观上的趋同性。再者，具有高台建筑传统的中国，何以很快就接受了来源于印度的高塔，无非是因为高台与高塔在意象上的契合。这种意象，或许也是先秦中国文化与印度交流的结果。

佛尔斯特（Peter Furst）对此有独到的看法。他将亚洲和美洲古代普遍存在的关于高台和天柱的相似观念，归结于远古同源的所谓“亚美式”萨满宇宙观，即以中央之柱（山），将人间与上下界相贯通[34]。这一论断显然具有更为深远的历史透视感。但昆仑与须弥、凯拉萨的关系，除了反映了二者的意象趋同之外，似还有更多的文化传播的印记。

三　宇宙图案——九宫与曼荼罗

中国上古宇宙图案或空间图式是五行八卦九宫，形成于包括相土、卜地、测日景、辨方正位、察识天象等空间定位活动。古人的空间定位，首先是确定自身之所在，以之为中央，再确定四方（四维）和四隅。所谓“欲近四方，莫如中央，故王者必居天下中，礼也”（《荀子·大略》）。这一空间定位方式于无意中深刻影响了中国的建筑空间观念，从“九州八极”之天下，九夫之井田，纵横九里、旁三门、内有九经九纬道路的洛邑王城，到九室、五室之明堂，均可看到九宫图案的身影。西汉长安南郊的明堂辟雍遗址、西晋墓中常见的青瓷魂瓶上十字对称院落，均是九宫图案观念之体现（图4-57）。

无独有偶，古代印度亦有类于中国“九宫”的宇宙图案及空间图式，这就是所谓“曼荼罗”（Mandala）。与九宫的来源相似，曼荼罗也是从印度上古的相土卜地、测景辨方等空间定位活动中演化而来的。据佛教和印度教典籍，印度古代测日景之法与中国古代的土圭法几乎完全相同。伴随着巫术的仪式，先以表柱的日影轨迹定出四向，日影轨迹所在的圆周被认为是地球的缩影，再以此圆周与东南西北四向线所交的四点为圆心，以此圆周直径为半径，分作与圆周相切的四段圆弧，四圆弧相交点之连线为方形，最后得出曼荼罗图案。在三千多年前的《吠陀经》中已可看到曼荼罗的雏形，并释意为圆形的大地为方形的曼荼罗所覆盖，而超现实的人格神梵天就位于曼荼罗的中央。曼荼罗的中央是须弥山之所在，类于中国九宫中央的昆仑山。曼荼罗每边可划分为若干个单位帕达（Pada），以等分的一至三十二个帕达为变化范围，最常见的便是九等分即九个帕达，其中央及四维四隅的定位关系极似中国的九宫（图4-58）。在一幅耆那教的古曼荼罗图中，可以见到一个双手叉腰作半蹲状的人形神祇，即为梵天，直观表达了梵我如一，异类同构的宗教宇宙观（图4-59）。曼荼罗图案在意象、形象和模数参照等方面，自古为印度城市规划和庙宇总平面设计所遵行，并以塔庙最为典型。如古都巴特那出土的公元三世纪以前的泥板雕刻，上有塔院，即以象征梵天所居须弥山的多层塔庙居中（图4-60）；犍陀罗公元二世纪的雀离浮图遗址和中印度佛陀伽耶大塔，以及以后属于印度文化圈的柬埔寨吴哥窟的塔庙群，还有为数极多类似的塔庙形象，无不表现此“须弥”居中的曼荼罗意象。在这幅曼荼罗图的中心部位，相当于人体的脐部，而印度教庙宇的中央密室，往往就在平面的中央，也往往被称为“子宫”。

正是因为中国的“九宫”与印度的“曼荼罗”如此相通，随佛教传入中国的那种来源于印度、以塔为中心、十字对称的中心塔式佛寺布局，就几乎没有遇到过什么阻力，便顺利地在中国建造起来，并在一段颇长的时间内得以通行。已如前述，汉地最早的佛寺白马寺和笮融所起浮屠寺都是这样。其后又如北魏洛阳永宁寺，无论从《洛阳伽蓝记》的记载，还是从遗址的发掘，都被证实是这样。九宫与曼荼罗意象上的趋同，使得中国人在接受印度建筑文化时，显得十分自然而从容，以致源自于印度的佛寺常可与中国固有的宫殿相提

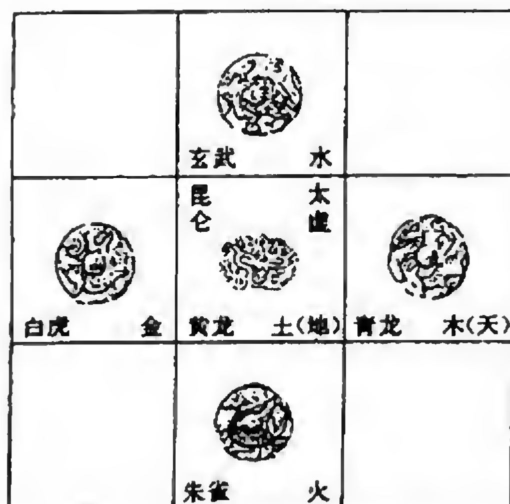
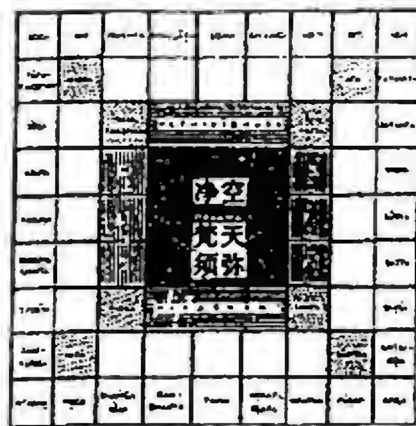


图4-57　中国“九宫”的复合意义



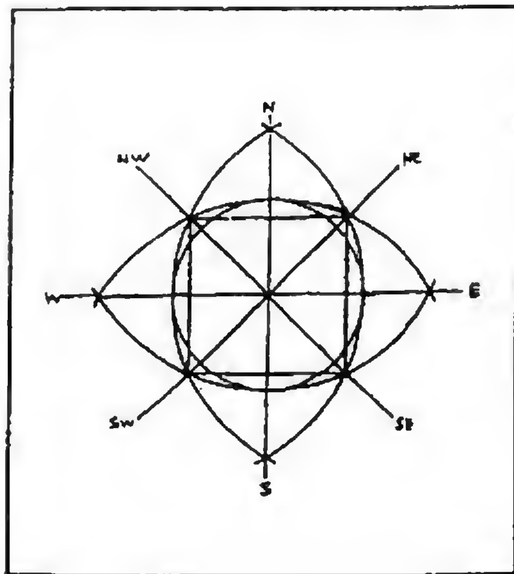


图4-58　印度曼荼罗的构成

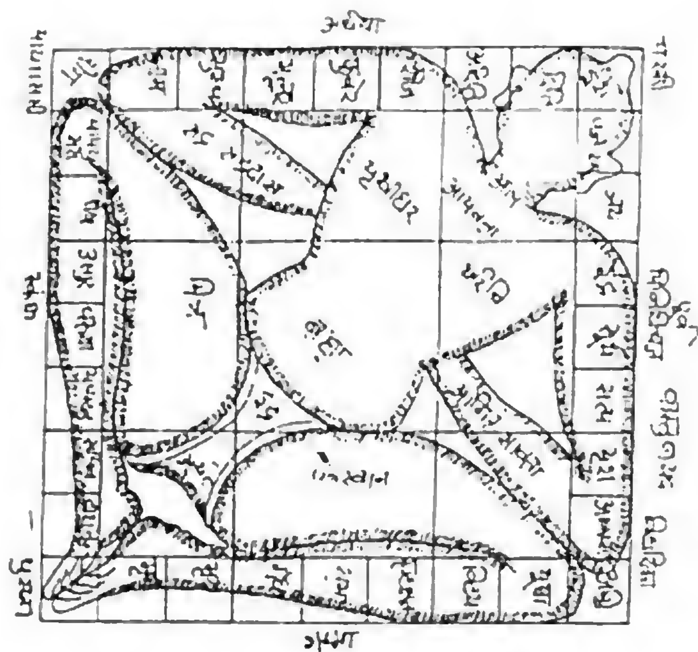


图 4－59　梵我如一的曼荼罗



图 4－60　印度古都巴特那出土泥板雕刻（三世纪前）的中央大塔

并论，所以往往这样形容佛寺，“金塔与灵台比高，讲殿共阿房等壮”。至于金刚宝座塔的大塔居中、四隅各一小塔的布局，更显出了曼荼罗的构成特征。在藏传佛教建筑中，立体的曼荼罗以及与之相类的金刚宝座式塔的构图更为常见。

四　雀离浮图与永宁寺塔

在犍陀罗文化中心的富楼沙（今巴基斯坦白沙瓦）城东南，曾有一座著名的大塔，梵文称“邦主支提”（Mahuraja Chaitya），汉译“雀离浮图”或“爵离浮图”，与惠生同赴西域的北魏高僧宋云称之为“西域浮图，最为第一”（《洛阳伽蓝记》）。“雀离”一词可能是“支提”的音转。此浮图初建于公元二世纪印度贵霜王朝迦腻色迦王时期。对它的最早记载，却出于中国东晋高僧法显的《佛国记》：“高四十余丈，众宝校饰，凡所经见塔庙，壮丽威严，都无此比”。《水经注》将它与永宁寺塔相比：“西国有爵离浮图，其高与此（即永宁寺塔）相状，东都西域，俱为庄妙矣”。《洛阳伽蓝记》卷五引宋云传说：“雀离浮图……去地四百尺，然后止。……上有铁柱，高三百尺，金盘十三重，合去地七百尺。……塔内佛事，悉是金玉，千变万化，难得而称。”在此段文字之中插有《道荣传》，称此塔“上构众木，凡十三级”，明确说它是木结构（《洛阳伽蓝记》）。前面已经说过，惠生曾携归此塔的铜制模型。此塔遗址至今尚存，保留有一段周长近300米、高近5米、以砖头石块土坯和粘土混砌而成的方形台墩，东西各有台阶痕迹，值得注意的是四角各有一座方形小墩，总体也是一个“宇宙图案”的外化（图4－61）[35]。《大唐西域记》也谈到雀离浮图，多被学者引用，然而玄奘到访该地时，浮图早已毁弃多时，故所述与上引文献相去甚远。特别是记为石构，更疑有误。著名的西方考古家弗契尔（A. Foucher）以实地考察资料推断，基址上确实可能存在过为火所焚的木浮图。下面我们就会看到，在西域的雀离浮图与东土的永宁寺塔这两座大塔的废墟中，确有可能存在着形态的关联。

北魏永宁寺塔的高度，各书所记不同，大约《水经注》所记四十九丈较为可信，约134米，非常巨大。法显所记雀离浮图“高四十余丈”与之相仿。

永宁寺塔建于公元516年，早于前举雀离浮图模型携归前六年，但犍陀罗文化可能早已影响到了北魏代都平城，此由云冈石窟广泛出现的希腊印度式雕刻题材，以及前引《魏书·释老志》述太延中（435～440）凉州人从佛教已相当发达的河西迁往平城的情况得到证明。史称永宁寺塔取法代都七级浮图，可以认为至少是间接受到了犍陀罗的影响。雀离浮图遗址方形台墩四角的方形小墩，与复原的永宁寺塔四个转角的方形小墩非常相似。凿于北魏天安元年（466）的曹天度小石塔，底层四角也各有一附角塔柱（云冈北魏第六窟中

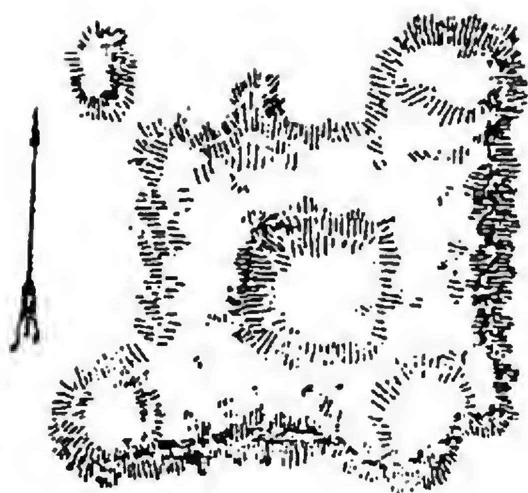


图 4-61 雀离浮图遗址

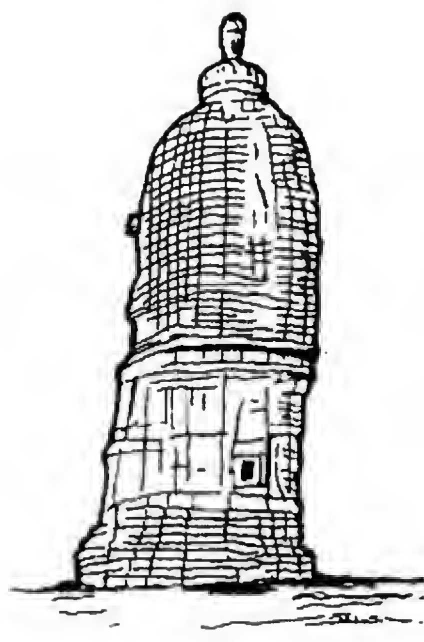


图 4-62 印度早期"希呵罗"型塔

心塔柱首层四角与此类似，但比例较细；上层四角各有一独立塔柱，总体类于金刚宝座式)。曹天度塔原存晋北朔县，与平城邻近。再加上雀离与永宁都是木结构，在在都可说明，永宁寺大塔非常可能是通过平城间接地接受了雀离浮图所代表的犍陀罗塔的影响。又，惠生在携回雀离浮图模型同时，还带归"释迦四塔"模型。此"释迦四塔"，有可能就是指大塔四角的小塔。而中心大塔四角各一小塔的构图，又是中土"九宫"与西域"曼荼罗"观念的复现了。

五 "天祠"与密檐塔

中国佛塔的两大类型为楼阁式与密檐式，前者有木结构也有砖石结构，后者全用砖石建造。关于楼阁式塔，学界已广泛承认是源于印度窣堵波式塔和中国汉代楼阁（重楼），密檐式塔的渊源也可能与印度有关。

嵩岳寺塔是中国密檐塔的最早实例。据清·景日昣《说嵩》所辑古代文献，塔系一次西域沙门大规模迁入之后建成的。塔全以砖建，叠涩砌出的十五层密接层檐形成的总体轮廓呈非常柔美的抛物线形，内部结构则为直通到顶的砖砌空筒，但筒壁上有叠涩砖砌出的八层内挑，以承八层木楼板。一直到唐代，这种呈抛物线形的整体外轮廓仍在密檐塔中通行。这样的轮廓又与被玄奘称之为"天祠"的中古印度希呵罗型(Sikhara)中某一类塔庙轮廓相似，出现的时代也相近，故有学者认为可能有一定的渊源关系，即中国密檐塔源于印度的此类希呵罗，但对二者的流变关系并未阐明，有必要再加以审视（图 4-62)。

关于印度塔庙的建造技艺，许多梵文文献都提到过"工巧学"(梵文 Silpa Sastra)。印度雅利安人需要掌握的三十二种科学和六十四种技艺，"工巧学"即包含在这三十二种科学里。其中"度量精义"篇（Manasara）专论建筑，包括城市街道的布局，庙、宅的选址，建筑各部分的尺度和比例，以及雕像技法等，有大木（Carpentry）和小木（Joinery）的匠师分类。"度量精义"形成的时间仍有争议，直接涉及其来源与影响，一说为公元前三世纪，另一说为公元六世纪。工巧学中还有一篇"拉特那工巧"（Silpa Ratna)，专论楼阁的十八种类型，将楼阁式塔庙分为七种，主要涉及南印度被称为毗玛那型（Vimana）的塔庙。《隋书·经籍志》收有婆罗门书，属字书类，当有建筑内容，因已亡佚，无从详论。不过随着佛教的东渐，也传入了印度的各种学术，总称"五明学"，即内明、声明、工巧明、因明和医方明，其中的工巧明可能涉及塔庙技艺。目下虽仍弄不清这一文化传播的具体过程，但南北朝以来的中国佛塔与印度塔庙有关，却是可以肯定的。印度呈抛物线轮廓的天祠与中国密檐塔有何关系，是值得注意的问题之一。

印度塔庙平面都是方形曼荼罗，结构法则有南方与北方之别。南方的称毗玛那型，为多级楼阁状，外观

是多层逐级上收的方锥体，最上覆半圆筒拱顶。北方的称希呵罗型，即玄奘所谓的“天祠”，与毗玛那型在结构上的最大不同是内部不分层，为直通到顶的中空叠涩穹窿，外观轮廓有方锥体和抛物线卷杀两种，以后者更具代表性，也更与中国密檐塔相似。希呵罗塔顶均覆以扁环状被称为“阿摩落伽果”的塔刹，最上刹杆称凯拉萨。

此类天祠的内部都是中空的叠涩穹窿。印度教中有所谓“叠券绝不会倒下”的比喻，认为叠涩穹窿结构是稳固有力的象征。印度叠涩穹窿的重要特点之一，是矢跨比颇大。砖石层出挑除了受到杠杆平衡的约束，还要承受剪力，矢跨比较大显然更加坚固，内部空间也因此而呈竖向高耸。玄奘在七世纪所见印度的精舍，规模甚至可能包括形体都与天祠相近，可见此类结构运用的广泛[36]。此外，佛陀伽耶塔庙（Bodh-Gaya）亦可作为一例。此塔庙初建于公元前三世纪的阿育王时代，本为小精舍，后为婆罗门扩建；考古资料表明重修于公元四世纪，后毁弃，十九世纪又重建；现状是下为高台座，座内为寺，供佛像，台座上四角各一小塔、中央一座大塔，总体为金刚宝座式群塔组合。大塔 18.3 米见方，外观为九层直线收分的方锥体，塔顶变为圆锥，有石梯可达于顶，通高 48.8 米。其方锥型外轮廓可能是重建时所改，值得注意的是，内部却仍是叠涩结构（图版 21）。直到十世纪以后，北印度仍时常建造希呵罗式的印度教塔庙（图 4－63）。

然而印度那种抛物线轮廓的希呵罗天祠外形，究竟是印度原有，还是另有出处？伊东忠太和波尔瓦森（A. Volwashen）都认为，此种抛物线轮廓是对印度古已有之的束竹绑扎结构的模仿。束竹绑扎曾是原始时代人们普遍采用的建筑结构方式之一，但说它与印度五世纪以后才出现的叠涩穹窿天祠有何必然联系，似仍觉牵强。还有一说认为天祠的曲线轮廓乃源于中亚波斯（J. 弗格森），此说似有一定道理，从实物证据和玄奘的记述可以推论。在中亚，许多也被玄奘称之为“天祠”的、建于公元前后的祆教塔庙和佛精舍，也是方底上覆叠涩穹窿顶。玄奘同样称之为“天祠”，可能因为它们与印度“天祠”有着相似的结构和外形。所以，就地理位置和结构出现先后而言，与其说中国的密檐塔与印度的天祠有关，毋宁说与时代更早的中亚塔庙的关系更为密切。



图 4－63　十世纪以后的北印度“希呵罗”型印度教塔庙



图 4－64　鹿野苑萨拉纳阿育王狮子柱柱头

更进一步考察，可知密檐塔的来源还有其他因素的渗入，抛物线形的层层密檐有可能来自塔刹的演变。本章第二节已经论述，嵩岳寺塔直接渊源于北凉河西走廊的诸多窣堵波式小石塔。小石塔塔刹的演变，可能也曾得意于上述中亚与印度抛物线轮廓希呵罗相近的塔庙[37]。说中国密檐式塔与中亚而不是与印度有更多关系，还可以作如下补充：印度天祠不用拱券，而嵩岳寺塔贯穿塔身上下段的门洞皆为拱券，很可能源自中亚拱券技术；塔外部砖饰的扶壁柱和壶门狮子，均有明显的波斯中亚特征。此外，塔内的木楼板分层，与印度天祠的内部叠涩空筒也有所不同，外部分层明确的层檐亦异于曲柔直上不分层的印度天祠。

最后我们可以得出结论：由嵩岳寺塔最早体现的中国密檐式塔，其远源实与中亚有更多关系。

印度抛物线轮廓的希呵罗，乃是中亚此型塔庙的另一流变。它不是中国密檐式塔的原型，论继承关系，它们都是源于中亚。这样，二者的某些相似也就可以理解了。

六　南北朝石柱与阿育王石柱

南朝陵墓神道两侧的墓表和北齐定兴义慈惠石柱，是中国标表性石柱最典型的实例。其实，早自先秦坟旁设木揭为表、秦代的“诽谤木”，都可知这种性质的建筑早已有之。以后在各代宫殿、陵墓等重要建筑之前所立的华表，桥梁两端的望柱等，都是标表性柱形建筑，多为石质，也有木质。

以柱形建筑来强调某种纪念性和标识性，在古代世界各个文明中屡见不鲜，除中国外，如埃及方尖碑、印度阿育王柱、罗马纪功柱等，皆有相类功用。然而南北朝的一些石柱，从题材到手法，都明显受到了印度阿育王石柱（间接则受到了希腊）的影响。

为铭记战功，弘扬佛法，阿育王曾在北印度建造了三十余座独立石柱。每座重达 50 多吨、高达 10 米以上，柱身圆形，刻有阿育王诏文，现存仍有不少，以鹿野苑萨拉纳特狮子柱最为知名，其图案至今用在印度共和国国旗上。萨拉纳特阿育王石柱高 12.8 米，造型吸取了波斯和希腊石柱雕刻的精华：柱身有希腊柱的凹槽；柱头有波斯莲瓣组成的覆钟，通称波斯波利斯钟形；再上在圆形石盘上有圆雕的四头一组蹲踞的雄狮。雄狮喻人中雄杰，面向四方怒吼，喻佛法广布，石柱本身则象征为宇宙之根。原来在雄狮上面还有法轮高耸，喻佛法之尊严。阿育王石柱有的柱顶只置一头狮子、公牛或大象。据《法显传》和《大唐西域记》所载和遗址显示，阿育王石柱常置于窣堵坡之前，与窣堵坡的配置关系同中国墓表与陵丘的关系一样（图版 4－64）。

墓前开神道建石柱以为标志，在中国始于东汉，前举现存南朝墓表和北齐石柱，明显可见有阿育王石柱的影子。南朝比较典型的如梁萧景墓表，柱身也有凹槽，其上段为外弧内棱，若束竹状；下段为内弧外棱，即尖棱向外，凹弧在内，同于希腊凹槽。莲瓣雕饰的覆钟则变为覆莲圆盘，其上也置蹲狮，只有一头。义慈惠石柱则在柱顶方形石板上置石刻小殿，寓意佛国天宫。应该说，这两个纪念性石柱都是阿育王柱的中国变体。

七　天禄辟邪

中国东汉六朝以来，陵墓神道两侧的石雕“天禄”、“辟邪”多为带翼狮形，其来源似也与西域文明有关。

有的研究者认为它直接源于西亚或中亚。的确，在西亚亚述的萨尔贡宫门前、中亚波斯的波斯波利斯宫薛西斯门前，都有带翼狮身人面雕像；甚至远及北非的埃及，在胡夫金字塔前，有更早的巨型狮身人面斯芬克斯雕像。它们都是陵寝或宫殿前的守护神。还有人认为“天禄”、“辟邪”都是外来语，“辟邪”可能就是波斯的帕提亚（Pathia）地名的音译[38]。《酉阳杂俎》上也有来自波斯的“辟邪香”之名。

但有翼兽的形象，早在中国先秦至西汉就已出现了，如西周仗氏壶已有奔腾的有翼兽，战国错金银虎形有翼兽及汉代玉器上的有翼兽，更是活灵活现。“辟邪”一名在春秋《左传》上也早已有之。此时的有翼兽，多为虎形或鹿形，皆称“辟邪”，并无天禄、辟邪之分。汉“大飨碑”就说，“白虎、青鹿，辟非辟邪之怪

兽”。虎形辟邪与鹿形辟邪又往往成对出现，如东汉光武帝立苏岭祠，刻二石鹿夹神道；《隶释续》记汉李氏之“镜有二兽，……即白虎辟邪也”。天禄一名由《三辅黄图》记西汉在殿阁、宫苑前置铜铸天禄，可能最早出现在西汉。天禄即天鹿，就是鹿形辟邪。东汉以后，才专称辟邪之为鹿形者为“天禄”，单称虎形者“辟邪”。综上，有翼兽形既早已有之，而且多为虎鹿之形，不是狮子，也并无人面，再考虑到此时中西交通尚未大开，所以，要说先秦西汉的“辟邪”来自西亚或中亚，似难以成立。

但东汉以后，中西交通趋于频繁，带翼虎形在此时为狮形所取代，同时又出现了独角与双角的区别，透露出东汉六朝的天禄、辟邪可能与西域存在着某种关系。《汉书・西域传》称与波斯十分接近的乌弋山离国（今中亚阿富汗、伊朗境内）有所谓“桃拔”的动物。孟康注曰：“一名符拔，似鹿长尾，一角者或为天鹿，两角者或为辟邪。”[39]《后汉书・西域传》也载有东汉章帝章和元年（87），贵霜、安息分别遣使来朝“贡奉珍宝、符拔、狮子”。这可能是东汉六朝的天禄、辟邪概念的来源。

但现实中并不存在的那种带翼的独角或双角怪兽的雕刻形象。这种形象只能在印度找到。印度桑契大塔四面正中被称为“玉垣”的石门上，刻有鹿、狮等守护神兽，有独角也有双角，身上皆有丰健的短翼（图4-65）。这种有角带翼的鹿与狮，正与中国东汉六朝的天禄辟邪相同。“玉垣”建于公元前一世纪至公元一世纪初古印度安达罗王朝。据研究，这些石雕作品曾受到过波斯的影响，或直接出自波斯的伊朗族工匠之手。可以认为，西亚亚述带翼神兽的雕刻题材，是经中亚波斯传入印度，再随佛教传入中国的。在由波斯传入印度的过程中，又结合所谓“符拔”的动物形象，变化出了独角与双角，并有鹿形和狮形之分。传入中国后，乃结合中国早已有之的“辟邪”，方演变为东汉六朝的天禄和辟邪。传入中国的媒体是佛教。《水经注・沔水》载东汉襄阳的一座坟墓，有坟，有浮图，也有碑、柱及狮子，还有天鹿和辟邪。《洛阳伽蓝记》也说：“长秋寺佛像出行仪仗，前以狮子辟邪导引。”透露出此类天禄、辟邪与佛教的关系。

结论是，早自秦汉中西交通未开，中国已有了统称为辟邪的带翼瑞兽，西汉以后，经过印度，西亚或中亚的带翼兽与中国原有的意象融合起来，成为东汉六朝的天禄、辟邪。“辟邪”的含意应就是其字面本意，即辟除不祥，很难说与帕提亚地名有关。

从四川、河南等地保存的东汉此类天禄、辟邪遗物看，外形近虎，形体浑圆，刀法细腻，写实性较强，作风与桑奇石雕接近，似乎更多一层外域的色彩。大小一般与真虎相近。至六朝侧重写意传神，体块棱角分明，更富于重整体的中国传统石雕风格，尺度则放大了一倍。因此，天禄、辟邪虽然受到过西域的影响，却与汉至南北朝建筑艺术的古拙、浑厚、粗放的风格相匹配，既有别于外域原型，又不同于后世。



图4-65 桑契大塔石门上的鹿形神兽

八　琉璃工艺

曾经给中国建筑带来过特殊荣耀的琉璃，也是从西域传入的。琉璃主要使用在重要建筑的屋顶上，色彩绚丽，光泽灿烂，使中国建筑显得美奂夺目。

但“琉璃”有二义，其一指天然琉璃，其二才是主要用在建筑上的人工制品。天然琉璃又名璧琉璃，是梵语“Vaidurya”的对音，巴利语称“Verulia”，波斯语为“Billaur”，拉丁语为“Beryllos”，可能皆出自梵语，是一种天然的有光泽的彩色宝石。人工琉璃是在粘土坯胎的表面涂以釉料，釉料中有长石、青石等含铝和钠的硅酸盐化合物，烧制而成砖瓦。由于表面釉色鲜亮透明，有类天然琉璃，古人乃借中国早有的“琉璃”之名称之，不用说同天然琉璃有本质区别。《汉书·西域传》记有“罽宾国出……珠玑、珊瑚、虎魄、璧流离”，颜师古注引《魏略》曰：“大秦国出赤、白、黑、黄、青、绿、缥、绀、红、紫十种琉璃”，都是这种人造琉璃。它在印度和中亚，可能早就被用来妆点佛教塔寺了。东汉由西域来华僧人所译佛经，便有琉璃用于建筑的描写：“讲堂精舍皆覆自然七宝：金、银、水精、琉璃、白玉、琥珀、车渠，自艺转相成也。”虽说描述的是佛国景象，也可能折光反映了西域佛教建筑曾使用琉璃的情况。《法显传》在述及中印度摩揭陀国巴连弗邑行像仪式所用的佛塔模型，也记有“以金银琉璃庄校其上”。

其实，更早得多，在公元前四千年，西亚两河流域就已流行用人工烧制的琉璃面砖作建筑装饰材料了，已见前引《汉书》和《魏略》所记大秦国情况，更由现存遗址所证实。以后传到中亚，并一直沿用到古波斯，但在公元三世纪波斯萨珊王朝使用渐少。中国也早有施釉琉璃，如陕西宝鸡发现的公元前十世纪西周早期遗址，就出土有青绿色管状琉璃项链，属石灰釉类。它与西亚琉璃工艺的关系尚不明了。考虑到这种孤例长时期内再未见其在中国的发展序列，因此不能排除受到西亚影响的可能。西汉末刘歆著《西京杂记》，其中记载的琉璃剑匣，可能是天然琉璃，与我们所说的建筑琉璃无关。但是到了东汉，许多墓葬如武威雷台墓出土的陶楼院、谷仓、灶等明器，表面常施有黄绿色釉，说明当时已有了比较原始的人工琉璃制作技术。然而，当时仅用于与厚葬相关的明器，表明还是一种花费昂贵的工艺，不大可能大量用在建筑砖瓦中。

琉璃用于建筑，是稍晚的事，并且的确与西域有关。从西域传进来的先进的琉璃工艺，大大提高了中国原有的琉璃制造水平，降低了成本，从而使其应用于建筑。第四节所引《北史·西域传》，已说到北魏太武时制造琉璃的先进技术由大月氏传入中国的情况。“大月氏”本住敦煌祁连间，早在西汉即已西迁，东汉时定居中亚大夏一带。大月氏传进的技术，显然是西亚与中亚波斯早就掌握了的。这是中国以人工琉璃用于建筑的最早记载。中外工艺的进一步结合与提高，使琉璃制作水平在唐代达到了一个新的高度。

唐宋以后，琉璃在中国逐渐通行，至明清，几乎为所有重要建筑所必需，同时达到了技艺的最高峰。西域则在十二世纪（当中国两宋之交）以后的伊斯兰教建筑中，再一次兴起了使用琉璃的高潮。

十二世纪以前，中亚伊斯兰教建筑的表面装饰，主要还是石膏抹面或石膏浮雕，公元960年波斯那英加米大寺即其最早一例，随后由波斯风靡中亚西亚。石膏装饰主要用于柱身、拱券和圣龛周缘。十二世纪初重新使用琉璃面砖。新疆十四世纪中（元代）的吐虎鲁克·帖木尔玛札，正面使用琉璃，其余表面均覆以石膏，反映了较早期的琉璃面砖与石膏混合使用的情况。这种琉璃面砖，是先经烧制，再切割成小块，最后拼镶成表面平整光洁的彩色图案。以后逐渐发展为在粘土制坯时预先绘制或雕刻几何纹、阿拉伯文字图案，施釉后进行烧制。这种技术在西域十三至十四世纪方才出现，时当南宋末至明初，此时中国的琉璃生产技术堪称先进，很可能从中国反传西方。

莱斯（David T. Rice）以大量实物资料证明，中世纪的中亚伊斯兰教建筑的琉璃工艺有明显的中国影响。《比较法世界建筑史》的作者英人弗列契尔（B. Fletcher）甚至认为，镶嵌技术也可能与中国有关。布哇在《帖木尔帝国》一书中称，帖木尔（1370年为察合台汗国君主）曾在撒马尔罕、大不里士两城，招用了不少中国陶工。因而帖木尔时代的琉璃技术达到了伊斯兰教建筑装饰的高峰。这时已经可以用控制炉温的方法烧制不同色泽的琉璃，但仍须事先制成大块再切割成所需尺寸。十五世纪，技术进一步发展，使刻绘图

案、施釉和预先划成小块的一体化琉璃生产成为可能，导致帖木尔后期西域伊斯兰教建筑上施用大片镶嵌琉璃成为时尚。在这个过程中，可能仍有掌握先进技术的中国工匠的贡献。新疆十六世纪及其后的许多礼拜殿和玛札（伊斯兰教圣者墓室），外表遍镶琉璃，显然是这一时尚的延续。因此可以说，曾受到过西域影响的中国琉璃工艺技术，在伊斯兰教盛行的帖木尔时代，又反过来对中亚产生了影响。这种建筑文化与艺术交流过程的互动性，是很值得重视的现象。

1 中国科学院考古研究所洛阳工作队《汉魏洛阳城初步勘查》，《考古》1973年第4期。

2 萧默《敦煌建筑研究·阙》，文物出版社1989年。

3 萧默《敦煌建筑研究·城垣》，文物出版社1989年。

4 中国科学院考古研究所洛阳工作队《汉魏洛阳城初步勘查》，《考古》1973年第4期。

5 萧默《敦煌建筑研究·佛寺》，文物出版社1989年。

6 中国社会科学院考古研究所洛阳工作队《北魏永宁寺塔基发掘简报》，《考古》1981年第3期。

7 朱伯雄主编《世界美术史》第四卷，山东美术出版社1990年。

8 王毅《北凉石塔》（《文物资料丛刊》第1辑，文物出版社1977年）报道了酒泉的五座；董玉祥、杜斗城《北凉佛教与河西诸石窟的关系》（《敦煌研究》1986年第1期）提到了酒泉的第六座；殷光明《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》（《文物》1991年第11期）报道了敦煌的三座；向达《记敦煌出六朝婆罗谜字因缘经经幢残石》（《现代佛学》1963年第1期）谈到了现藏于敦煌研究院的第四座；吐鲁番的两座系格伦威德尔和勒考克于1902～1905年在高昌遗址掘得，现藏柏林。宿白《凉州

石窟遗迹和“凉州模式”》(《考古学报》1986年第4期)和黄文昆《十六国的石窟寺与敦煌石窟艺术》(《文物》1992年第5期)提到了它们。

9 殷光明《敦煌市博物馆藏三件北凉石塔》,《文物》1991年第11期。

10 可能是十三重之误。又据范祥雍《洛阳伽蓝记校注》(上海古籍出版社1978年)称:“《三宝记》、《内典录》、《续僧传》、《释教录》、《北山录》皆作‘一十一重’”,所以也可能是十一重之误。

11 周祖谟《洛阳伽蓝记校释》,科学出版社,1958年。本书所引《洛阳伽蓝记》文皆本此。

12 中国社会科学院考古研究所洛阳工作队《北魏永宁寺塔基发掘简报》,《考古》1981年第3期。

13 杨鸿勋《关于北魏洛阳永宁寺塔复原草图的说明》,《文物》1992年第9期。

14 萧默《敦煌建筑研究·塔》,文物出版社1989年。

15 《中国建筑史》,《梁思成文集》第三集,中国建筑工业出版社1985年。

16 萧默《敦煌建筑研究·塔》,文物出版社1989年。

17 萧默《敦煌建筑研究·塔》,文物出版社1989年。

18 萧默《敦煌建筑研究·洞窟形制》,文物出版社1989年。

19 傅熹年《麦积山石窟中所反映出的北朝建筑》,《文物资料丛刊》第4辑,文物出版社1981年。

20 《北京西郊发现汉代石阙清理简报》,《文物》1964年第11期。

21 《大同方山北魏永固陵》,《文物》1978年第7期。

22 朱偰《六朝陵墓调查报告》,载于原中央文物保管委员会《六朝陵墓调查报告》。

23 王子云《中国雕塑艺术史》,人民美术出版社1988年;晉玉春《试论南京六朝陵墓石刻艺术》,《文物》1981年第8期。

24 以虎形置于坟墓之前恐与驱鬼有关。《封氏见闻录》卷六引《风俗通》曰:“墓上树柏,路头石虎。……魍象好食亡者肝脑……而魍象畏虎与柏,故墓前立虎与柏。”

25 刘敦桢《定兴县北齐石柱》,《中国营造学社汇刊》第5卷第2期,1934年。

26 宗白华《美学散步》。

27 周祖谟校释:窈窕言其深,连亘言其长。

28 萧默《敦煌建筑研究·建筑部件与装饰》,文物出版社1989年。

29 南京博物院《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》,《文物》1960年第8、9期。

30 南京博物院《江苏丹阳胡桥南朝大墓及砖刻壁画》,《文物》1974年第2期;林树中《江苏丹阳南齐陵墓砖印壁画探讨》,《文物》1977年第1期;南京博物院《试谈‘竹林七贤及荣启期’砖印壁画问题》,《文物》1980年第2期。

31 河南省文化局文物工作队《邓县彩色画象砖墓》,文物出版社1958年。

32 见斯坦因《西域考古记》。

33 尼赫鲁在《印度的发现》(齐文译,世界知识出版社1958年)中即有如下论述:“中国受到印度的影响也许比印度受到中国的影响为多。这是很可惋惜的事,因为印度若是得了中国人的健全的常识,用之来制止自己过分的幻想是对自己很有益的。中国曾向印度学到了许多东西,可是由于中国人经常有充分的坚强的性格和自信心,能以自己的方式吸取所学,并把它运用到自己的生活体系中去。甚至佛教和佛教的高深哲学在中国也染有孔子和老子的色彩。”

34 转引自张光直《考古学专题六讲》,文物出版社1986年。

35 常青《西域文明与华夏建筑的变迁》,湖南教育出版社1992年。

36 精舍之类同天祠还可见于以下文献,如《大唐西域记》卷五记殊伽河伽蓝云:“伽蓝东南不远有大精舍,石基砖室,高二百余尺,中作如来立像,高三十余尺,铸以鍮石,饰诸妙宝。……石精舍南不远有日天祠,祠不远有大自在天祠,并莹青石,俱穷雕刻,规模度量同佛精舍”。卷六给孤独园:“伽蓝东六七十步有一精舍,高六十余尺,中有佛像,东面而坐。……次东有天祠,量等佛精舍”。

37 印度的塔刹相轮的原形(伞盖)外轮廓为圆锥,不作抛物线型。《法显传》记载的狮子国(斯里兰卡)阿巴雅吉利大塔和杰塔瓦纳大塔都是窣堵坡型,相轮轮廓仍都是圆锥。中亚罽宾(又称伽湿弥罗,即今克什米尔)地区的塔刹相轮亦与之相近。只有尼泊尔加德满都的塔刹相轮呈抛物线轮廓。

38 《黄文弼历史考古论集》,文物出版社1989年。

39 以后多将两角者称为天禄,一角者称为麒麟,无角者称为辟邪,与孟康的称谓稍异。

第五章

隋唐建筑

从东汉末黄巾起义开始，历经三百六七十年的三国两晋南北朝，到隋文帝南下灭陈止，中国遭受长期动乱的折磨已长达四百多年；国家分裂，生民涂炭，经济发展受到了抑制。到了隋唐，中国才又进入了一个空前大发展时期，建筑也因之进入了第三个发展高潮。这个高潮在中国建筑史三个发展高潮中，应更加给予注意，因为就建筑艺术品格而言，它正是中国建筑艺术发展史的高峰。

公元577年，北周灭北齐。581年，杨坚代周自立，建立隋朝，称隋文帝。开皇九年（589）灭陈，中国复归一统。但隋朝是一个短命的王朝，只传二帝共三十八年。公元618年李渊推翻隋朝。他建立的唐朝延祚二百九十年，终止于天祐四年（907），随后是历史所称的五代时期。

隋唐三百二十七年，是中国封建社会盛期，在秦汉业已确立的郡县文治政府体制基础上，隋直承北周，唐又直承隋代，制定了唐律唐典，对发展生产，巩固统一，加强中央集权起了很大作用。唐代注意使农民拥有足以保证其生活和发展的田亩分配，使他们进一步摆脱了魏晋半农奴式的人身依附状态，取得了较独立的地位。对商业也颇采宽松政策，全国统一、交通便利、货币和度量衡的一律，以及手工业的发展，都使唐代生产与商业一直处于上升的势头之中。府兵制寓兵于农，使政府军队得到加强，削弱了私兵势力；除隶属兵府者外，大多数农民都免除了兵役。这些，都大大地刺激了经济的发展。

隋唐的科举制改变了魏晋九品中正制的作法，不计门第阀阅，不经地方举荐，以朝廷公开考试的办法直接任用士人，才智平等角逐，进而侧重诗赋，才、情兼衡，大量非门阀士族即庶族中小地主中的优秀人才得以脱颖而出，给官僚队伍不断输送新鲜血液。

唐代国力强大，声威远播东亚，盛唐以前，外患寝息，四夷君长共尊唐太宗为“皇帝天可汗”。

在这样一种较为清新自由的空气中，唐朝人以充满自信心的精神力量，形成了一种高昂洒脱、豪健爽朗和健康奋进的文化格调，取得了远超秦汉的空前繁荣。尤其盛唐前后，无论诗歌、散文、传奇还是建筑、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、书法和工艺美术等，都取得了突飞猛进的成就，呈现出一片文化全面高涨的气象。名篇巨制大量出现，汇成了一派生机勃勃的文艺巨流。唐代又敢于和乐于吸收外来文化和融会国内各民族文化，在开放的心态下，为文化高涨更增加了一派奇丽的色彩。它们在内容和形式上都具有鲜明的时代特色，

显示了对人生现实的真诚讴歌。东汉以来那种贵族的庙堂铺陈、宗教的超脱出世、文人的激愤忧伤，或悲叹人生无常，或痛哀生民涂炭，种种世纪末的文化心境，都让位给了日常真情实感的尽情抒发。初唐王勃等"四杰"、盛唐边塞诗人和李白的诗作，张旭、怀素的草书，都是其杰出的代表。一种对朦胧前景的激动渴望，对建功立业的进取豪情和恣肆排闼于天地之间的自信跃然笔端，与前代相比，真是异军突起，振聋发聩，奏出了中国封建时代的最强音。盛唐后期，各种文艺在形式上更加完美和精密，以杜甫的七律、韩愈的散文和颜真卿的楷书为代表的艺术新风格崛起，"它们的一个共同特征是，把盛唐那种雄豪壮伟的气势纳入规范，即严格地收纳凝炼在一定的形式、规格、律令之中"[1]，但它们并不是专事形式的雕琢，仍然是形式与内容的统一，这也符合于艺术发展的正常规律：一种时代精神的出现，首先是内容的革新，随后总要跟进形式的完善。只是到了中唐和晚唐，社会矛盾有所发展，文艺才显出了更多忧患意识，渗入了更多儒家观念。

隋唐建筑就孕育在这样一种整体文化氛围之中，它正是时代精神的凝炼。它的成就，主要体现在以下几个方面：

首先，隋唐建筑作品大多富于独创精神，力求创造出富有本时代精神风貌的形象，从总体到细部，比前代都有明显提高，把中国建筑推向了完全成熟。在这个时期见不到后代往往会遇到的因循保守和程式模仿的作风。

第二，建筑艺术风貌大多具有朴质、真实、雄浑、豪健的气质，形式与内容统一，既非冷漠平庸缺乏感情，又非矫揉造作，轻浮俗艳，体现了一种宝贵的自信的本色之美。它的着眼点主要致力于创造建筑艺术这一空间艺术所特别强调的统一的情绪氛围，虽然它同时也在极认真地推敲每一个局部和细节，但艺术家们始终不放松整体。它的每一个单体和局部，都不过事喧哗，而是力求符合于整体的氛围。单体和群体、局部和全局之间，具有紧密的有机联系。它也不屑于追求过于繁琐纤柔的装饰和细碎艳丽的色彩，鄙弃珠翠满头的虚荣和矫揉造作的轻浮，它给人的印象是在形式的完美中蕴含的更为内在、更为动人的雄浑与阔大。

第三，重要建筑的规模大都十分伟大，恢宏、壮阔，雄视他朝。规模是属于量（体量和数量）的范畴，也是建筑艺术与其他艺术相比更为重要的品质和独具的手段，是形成建筑艺术感染力的最重要的因素之一。巨大的量可以体现为压抑，但唐代却着重于开阔与辉煌。巨大的量也体现出一种组织的复杂性，人们通过对这种复杂性的"领悟"过程的本身，就可以获得某种组织较为简单的艺术品所不能达到的效果。清代著名学者顾炎武就直觉到了这一点，他说："余见天下州之为唐旧治者，其城廓必皆宽广，街道必皆正直；廨舍之为唐旧创者，其基址必皆宏敞。宋以下所置，时弥近者制弥陋"（《日知录》）。这是基本符合历史事实的。隋唐长安城就比明清包括外城在内的整个北京城还大出三分之一，长安太极宫宫城（包括东宫和掖庭宫）面积有 4 平方公里，相当于明清北京宫城紫禁城的六倍，更不用提长安还有一座略小于这座宫城的大明宫了。单座建筑的规模由于木材的限制，当然不可能太大，所以大明宫含元殿和与之地位相当的紫禁城太和殿差不多，都约为 2000 平方米。但大明宫麟德殿由四殿合成，底层面积达到 5000 平方米以上，却是各代建筑无法比拟的。

最后，唐代建筑的其他附属艺术如壁画、雕塑也达到了空前的水平，它们与建筑之间有很好的默契。

当然，以上的评价并不意味着唐代以后中国建筑艺术就停止了发展，相反，不同的时代赋予建筑艺术的使命有所不同，使得各时代的建筑都拥有自身内在的发展契机。同时，建筑艺术的经验积累，也会给以后各代以有利的推动，所以中国建筑从五代两宋逐渐程式化以后直到明清，每代仍各有成就，某些方面甚至还有突出的贡献。但从总的方面观察，唐以后的建筑艺术逐渐趋于保守以至衰退，也确是事实。包括艺术现象在内的所有事物的发展规律表明，就每一具体的相对的事物而言，在它们的总的发展历程中，总有一个从萌芽、发生、成长到繁荣成熟再转入保守因循直至衰退、消亡的进程。从这一角度来审察，隋唐时期尤其是盛唐前后无疑是中国传统建筑艺术的发展高峰期。

还有一点应该强调，就是建筑艺术的高度发展与其他艺术门类例如文学相比，与社会的政治和经济的良

好状态有更密切的关系。这不但是因为优秀的建筑艺术作品的出现必须以大量的物资消耗为前提，只有在国家统一、社会安定、政治清明、经济繁荣和文化得以交流的社会环境中才能够实现，而且还由它天生的特性所使然。比如，当社会动乱民不聊生之际，或个人遭逢不幸之时，对于以直接再现现实和更多表现创作者个人心态的文学来说，可能正是它产生动人心魄作品的最好环境，所以杜甫的离乱之作、李煜的亡国之音，较之承平年代的创作更为动人。但建筑艺术不是具象地再现生活，也不是主要表现创作者的独特个性，而是宏观地把握时代，从正面抽象而鲜明地表现一种更具整体性的时代精神。建筑艺术的这一“正面”的“表现”生活而非“再现”生活的特质，可能是它的局限性，同时也正是它的优越之处。它与整体文化更多的同构对应关系、它对一定文化环境的群体心态的映射和它对“个人”的超脱，必将赋予它更多的整体性、必然性和永恒性的品质。所以，人们才认为只有建筑才有资格充当一种文明的象征。隋唐正是一个产生伟大建筑艺术作品的时代。

隋唐的重要城市是两都长安和洛阳，它们直接继承了北魏洛阳，上承曹魏邺城，更远绍西周洛邑，创作出空前水平的规整式规划形制。其最重要的宫殿为长安太极宫、大明宫和洛阳的洛阳宫。大明宫含元殿、麟德殿和洛阳宫明堂属于中国最伟大的建筑作品之列。

唐代佛寺建筑也很兴盛，从敦煌壁画里可以找到丰富的资料；规模巨大，构图谨严，壮丽辉煌。现存完整的唐代佛殿还有四座，都在山西，较早发现的为五台山佛光寺大殿，五十年代以来又发现五台山南禅寺大殿、芮城广仁王庙正殿和平顺天台庵正殿，都比较完好，在艺术上和木结构发展史上具有极珍贵的价值。但它们都只是一些中小型殿堂，寺中其他建筑都经后代重建，所以，我们有关隋唐佛寺总体布局的知识，主要来自敦煌石窟壁画。隋唐砖石塔现存还有不少，风格多较单纯朴质，而蕴藏着蓬勃的内在力量，只是到了中晚唐以后，形式向着华靡的方向趋进。当时一定还建造过不少木塔，而且可以相信还是以木塔为主的，但现在都已不存在了。隋唐也是石窟艺术的发展高峰，敦煌莫高窟现存全部四百九十二窟，隋唐开凿的即占百分之七十以上。

唐代帝王陵墓主要在关中一带，以乾陵为代表，虽“依山为陵”，不另起坟，但规模气势十分宏大。帝陵布局向都城取法，二者的规划思想是一致的，都在于渲染皇权的尊严。

隋唐建造了大规模的皇家园林，著名的有洛阳西苑和长安兴庆宫。长安还有一座大型公共园林曲江。唐代又大大发展了私家园林，数量和质量都远超前代。魏晋以来人们对自然山水的审美能力发展得更加精微，在此基础上，园林与真实自然的关系已从形似向着神似的方向转化，这在私家园林中体现得更为典型。从唐代开始，在艺术意境上私家园林已在许多方面超过了皇家园林，开创了后者向前者取法的局面。

唐代住宅虽然早已没有实物，但仍有一些资料，主要存在于绘画中。

从现存建筑单体实物和敦煌壁画等形象资料中，还可以看到建筑部件与装饰等的成熟的处理手法。此外，隋代安济桥在桥梁艺术史上有很高地位，无论在艺术还是技术上都位居当时世界最高水平。隋唐也是家具艺术发展史上的第二次高潮，构图完美，造型雍容大度，色彩富丽洒脱。

中国建筑文化从汉魏起就以富于自信心和十分宽容的心态，大力从印度等西域国家吸取对自己有益的成分，同时，又对周边国家尤其是朝鲜半岛和日本发生了极大影响。中国建筑文化之传入这些地区，至迟魏晋时已形成规模，隋唐更是频繁，至明清也并未中止。中国与朝鲜、日本、越南和蒙古一起，共同形成以中国为核心的东亚建筑体系，与欧洲建筑、伊斯兰建筑鼎足而立，成为世界古代三大建筑体系之一。隋唐是东亚建筑体系的重要形成时期，朝鲜和日本在吸收了大唐建筑的基础上，结合自身的创造，取得过富有特色的可观成就，本章将特设专节对此加以论述。

第一节　城　市

隋唐最重要的城市是都城长安（西京）和陪都洛阳（东都），是沿着前代尤其是曹魏邺城以来的发展趋

势规划的，但规模更大，形制更为规整，艺术处理也更加成熟。唐长安在中国城市艺术史上占有最重要的地位，与元大都和明清北京一起被称为中国三大帝都。长安基本上实现了规划者的原来意图，洛阳可以说是一座未完成的规整式城市。

一　长安

汉长安在十六国和北朝时期又先后成为北汉刘聪、前赵刘曜、后赵石勒、前秦苻健、后秦姚苌，以及西魏跖跋氏、北周宇文氏等好几个王朝的都城，但各代都是因旧为用，未遑创建。隋文帝杨坚登基仍在旧城，使用既久，已相当破败，水质咸卤，也不堪饮用，且汉城本来就缺乏规划，官民宫殿杂处，功能不便，也缺乏作为一个统一的伟大帝国都城应有的整饬雄伟的气象，“不足以建皇王之邑”，遂诏宇文恺在原城东南另营新都。先建宫城，次营皇城，开皇三年（583）迁入。因杨坚在北周曾封大兴公，故名新都为大兴城。炀帝大业九年（613）始筑郭城。唐代继续以之为都，并加增建，复名长安。高宗永徽五年（654）整修郭城并建各门城楼。唐代长安除全部沿用了隋的建置外，主要的改造是在郭城北墙东段外增建了大明宫、城内东部建兴庆宫，以及在城东南角整修曲江风景区等（图 5－1）。

长安郭城东西 9721 米、南北 8651.7 米、面积达 84 平方公里，是古代中国规模最大的城市[2]。宫城在郭城北部正中，宫城北墙就是郭城北墙中段，东西 2820.3 米、南北 1492.1 米、面积 4.2 平方公里。皇城在宫城南紧接宫城，东西长同宫城，南北 1843.6 米，其西墙和南墙就压在今西安城墙（明初筑）之下。皇城和宫城总面积约 9.41 平方公里，仅比今西安城墙所围面积稍小，约当后者的 80%。郭城东墙由北而南基本等距离地开通化、春明、延兴三门；西墙与它们正对开开远、金光、延平三门；南墙正中开明德门，以东距明德不远开启夏门，以西对称开安化门；北墙除宫城往北通入禁苑和东段通入大明宫的门以外，在宫城皇城东墙外南北大街直北开兴安门，皇城以西与之对称开芳林门，芳林以西又有景耀、光化二门（图 5－2、3）。

长安街道有着严格的对位关系。由明德门一直向北的大街是全城中轴大街，纵贯全城，至宫城正门承天门止，长达 7.15 公里，轴线进入宫城后再向北延伸，总长将近 9 公里，是世界城市史上最长的一条轴线。

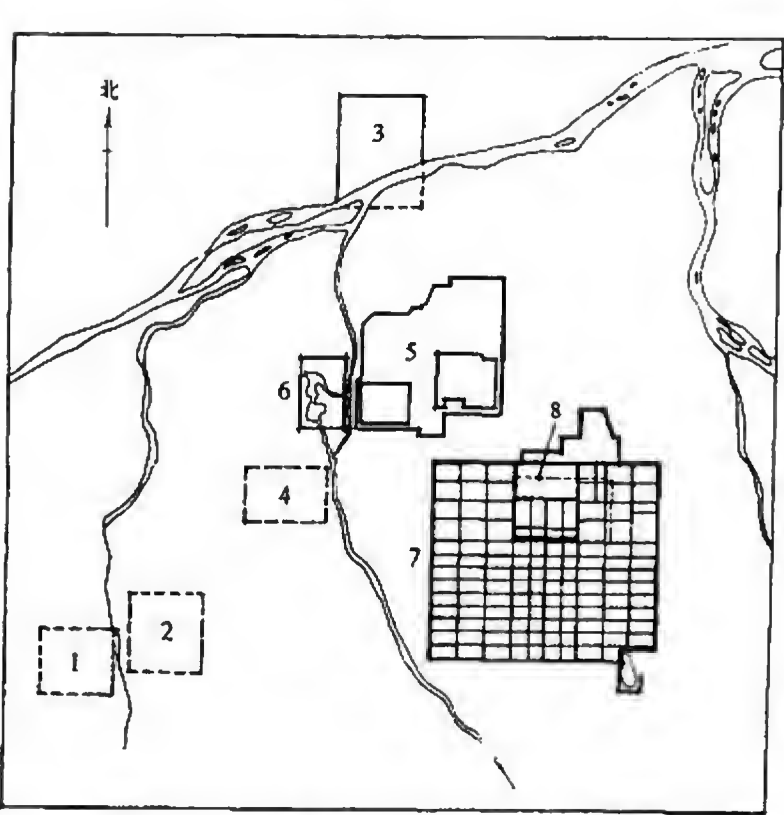


图 5－1　历代长安位置图

1　西周沣京　2　西周镐京　3　秦咸阳　4　秦阿房宫

5　汉长安　6　汉建章宫　7　隋唐长安　8　西安（虚线）

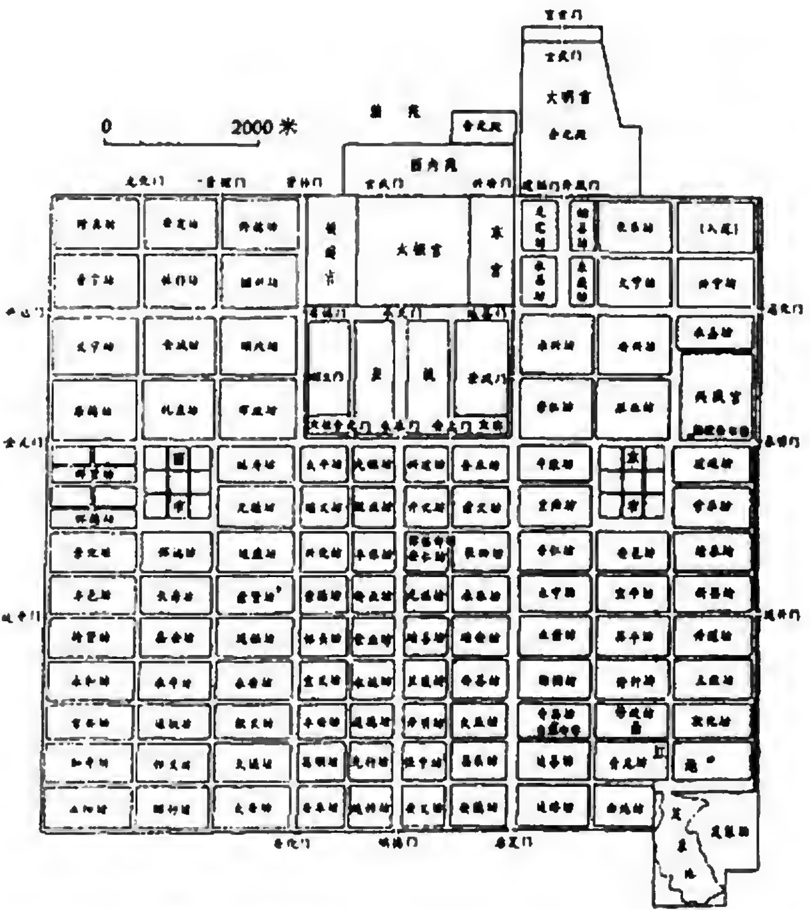


图 5－2　唐长安复原图

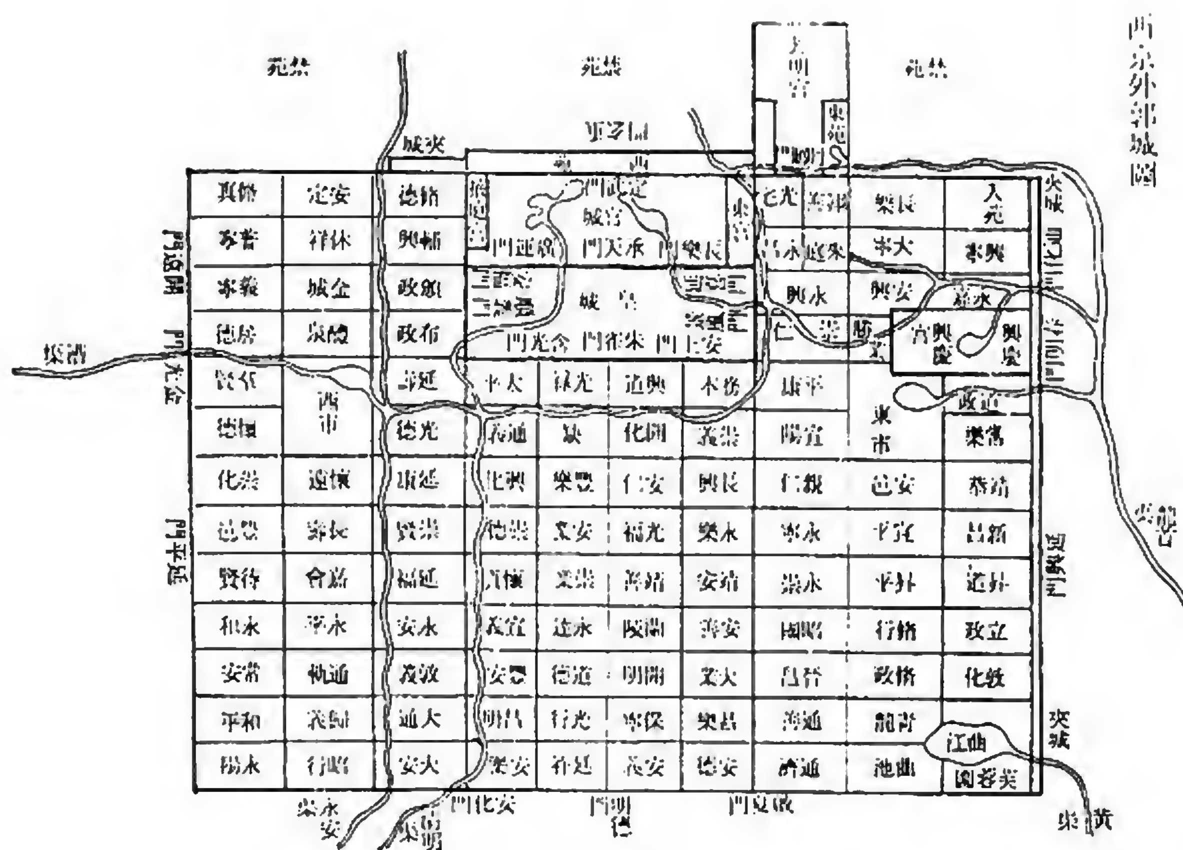


图 5-3　唐“西京外郭城图”

这条大街在明德门至皇城正门朱雀门之间的一段宽达 150 米。中轴左右，启夏门直通兴安门，安化门直通芳林门，挟持宫城皇城左右，大街宽度均超过 100 米。

横向大街开远门直通通化门，其中段正好横亘在承天门前，是宫城皇城区的横轴。这条大街在郭城范围内也宽达 100 米以上，在皇城内的一段竟宽达 220 米以上，是宫前的横向广场。金光门直通春明门，街道横亘在朱雀门前，是整个郭城的横轴，宽也在 100 米以上。再南的延平门与延兴门相直，但宽度只有 55 米。上述长安“六街”是全城的骨架，六街之间和沿郭城城墙内侧有较窄的纵横小街，全城形成南北十一街、东西十四街的规整方阵。方阵里左右均齐设置了一百零八个居住里坊和东西二市。里坊四周有坊墙，四面或两面开门，坊内有街和更小的巷、曲，民居面向巷、曲开门，通过坊门出入，实际是大城中的许多小城。“坊者防也”，其实是统治者防范居民的措施，除每年元宵前后数夜外，每夜实行宵禁。“昼漏尽，顺天门击鼓三百槌讫，闭（城）门后更击六百槌，坊门皆闭，禁人行。”若有人夜行，称为“犯夜”，“笞五十”（《唐律疏议》）。只有三品以上经特许的权贵才能在坊墙上开门面向大街（图 5-4）。坊各有名，唐时居民但言居何坊，不言何街。里坊制的城市，大街上只见坊墙，严肃而冷寂，与宋代以后商业发达城市的热闹面貌迥然不同。唐代城市里坊群的形象，在敦煌壁画华严经变中有某种反映（图 5-5）。

二市各占两坊之地，东西对称，北邻郭城横轴即金光门和春明门间的大街，市内各有井字街，店铺集中于此。长安北有渭水，城北渭南属范围广大的禁苑，渭北是贫瘠的黄土高原；南临终南、秦岭，为山岭阻隔。只有东西方向沿渭河南岸的关中平原，秦汉以来一直是重要的交通大道，故河洛江淮货物东来必过春明门，川滇甘陇和西域各国货物西来必过金光门，二市恰在大道南侧，交通方便。二市与皇城呈品字格局，构图上取得呼应。它们又恰在东西两大居民区居中的位置。据载东市有二百二十行，西市行业更多，胡商也较多，在西市附近各坊建有一些胡祆祠。

在都城以宫殿和国家级衙署（郡县则以地方衙署和王府）为重心、规整的方格网街道、实行里坊制和在城中设置集中的“市”，是汉唐中国城市的重大特点，与西欧中世纪城市以教堂和教堂前的广场为中心、街道呈环状放射而自由曲折、市场遍布全城、居民可沿街居住或营业的情况大为不同。后者的主人是具有自由民身份经营工商业的“市民”，城市的活动蕴酿着资本主义的萌芽，封建政治力量相对薄弱，教堂在很大程

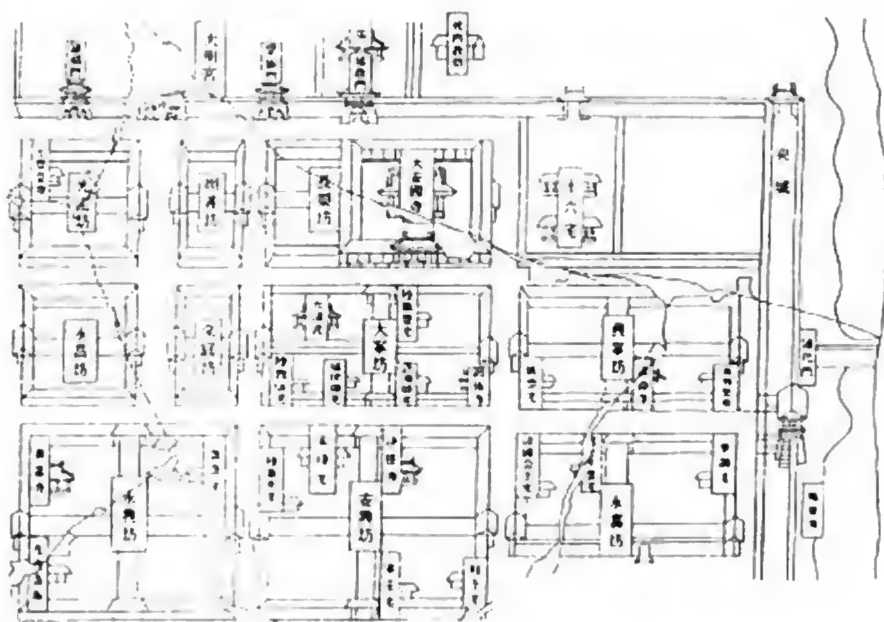


图 5－4　长安里坊图

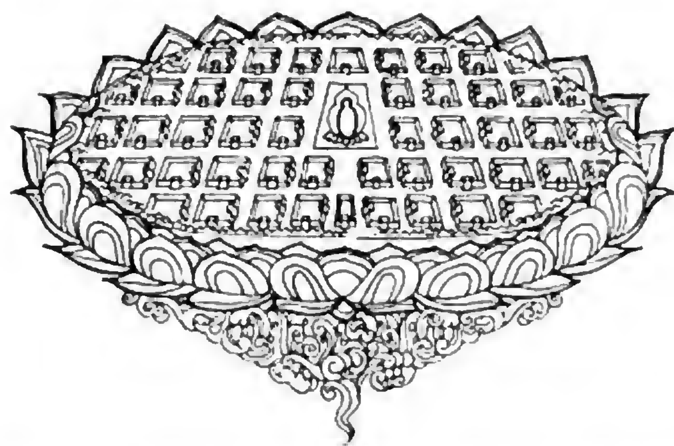


图 5－5　敦煌莫高窟唐代壁画“华严经变”表现的城市里坊

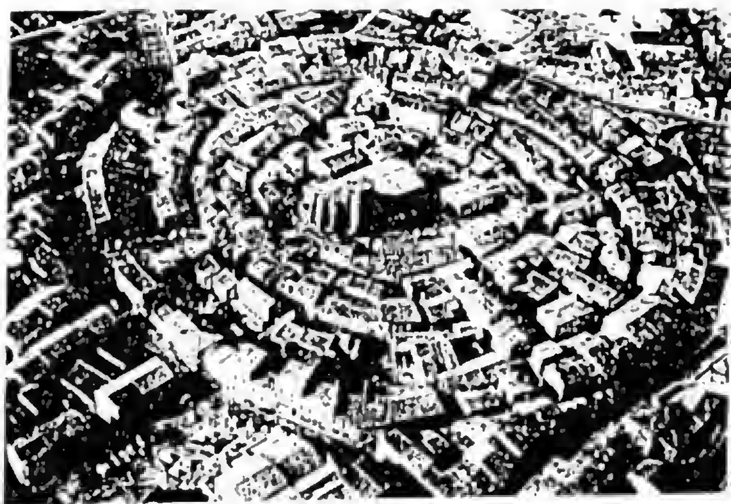


图 5－6　公元四世纪在法国形成的古罗马城镇

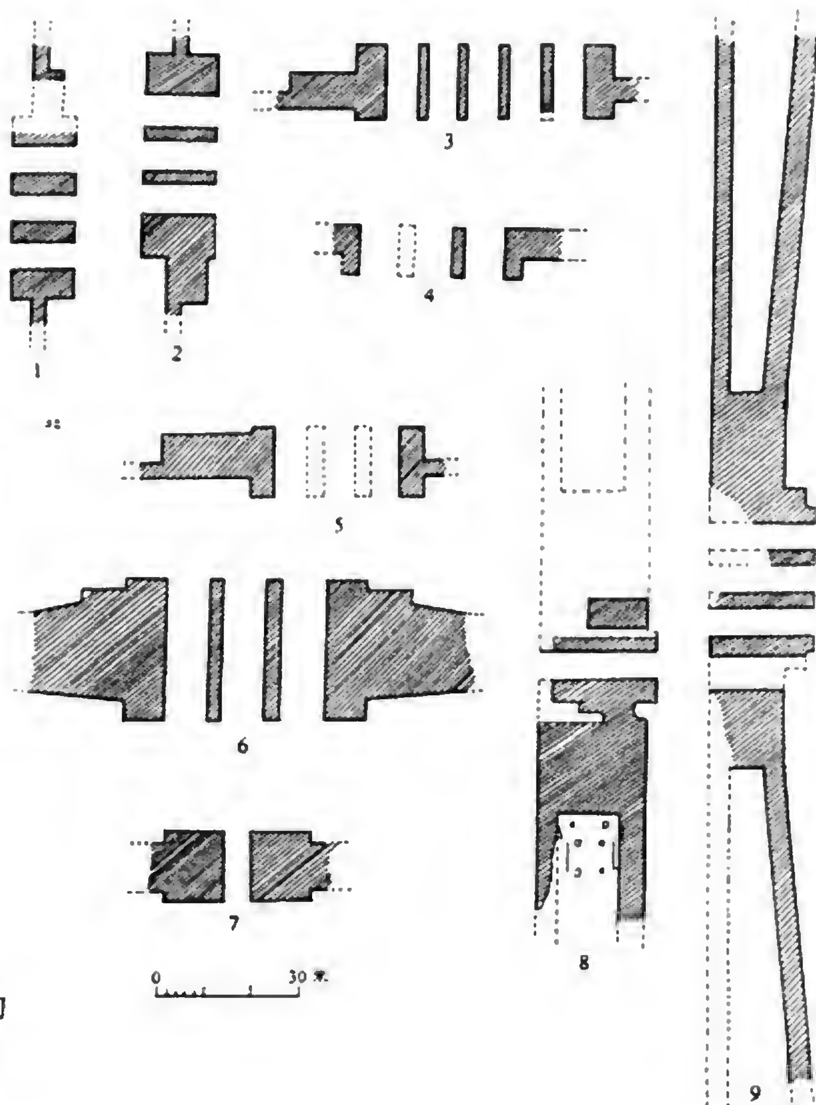


图 5－7　长安城门考古发掘平面图
1　金光门　2　延平门　3　明德门　4　安化门　5　启夏门
6　丹凤门　7　玄武门（大明宫）　8　春明门　9　延兴门

度上是市民的公共活动中心（图 5－6）。前者正好相反，城市的主人是封建政治的最高统治者皇帝或各级政权的代表及权贵官僚，城市是层层政权控制下的政治中心，是封建制度的强大堡垒；工商业者被称为“市井小人”，身份低贱，没有独立地位，经济活动也受到很大限制，很大程度上带有直接服务于封建主物质消费需要的性质。这些，都必将在城市面貌上反映出来。

长安二市的服务半径远达 3～4 公里以上，步行的居民必定深感不便，所以随着封建商品经济的发展，唐中期以后商业的分布已有所扩大，在两市周围、大明宫前和各城门处都出现了工商行业，甚至位于大明

宫、皇城和东市之间的贵族聚居区崇仁坊也已“一街辐辏，遂倾两市”了（《长安志》）。晚唐还出现了夜市，直接影响到里坊的宵禁制度，这种趋势终于导致了里坊制在北宋的废除。

长安郭城城墙为夯土筑，高一丈八尺，约合5.3米，基宽约12米。皇城比郭城高，宫城又比皇城高，达三丈五尺，合10.3米，反映了重视皇权的意识。

郭城各门除个别不明外，绝大多数都是三个门道，同于汉长安之“三涂洞辟”，规模宏大，都建有雄伟的城门楼（图5-7）。作为国门的南墙正门明德门更为隆重，有五个门道。据敦煌石窟唐代壁画所绘几百座城楼的启示，有唐一代凡城楼都只到一层为止。其实早在唐代以前多层城楼已有所见，如《洛阳伽蓝记》记魏晋洛阳大夏门“尝造三层楼，去地二十丈，洛阳城门，楼皆两重……惟大夏门甍栋干云”。后赵邺城凤阳门为五层楼，隋东都洛阳宫城正门则天门为两层楼等。唐太宗初平东都，曾以隋宫“太奢”而使“层楼广殿，皆令撤毁”，则天门也在其中。不久又令重建，为免太奢之议，应只到一层为止。宫城正门尚且如此，其他门楼为免僭越，当然也只能一层而已。

拥有五个门道的正门明德门规模最大，门外东南二里许建有圜丘，每年皇帝于冬至日到此“郊祀”祭天，为国之大典，必通过此门，其仪仗羽葆极其盛大，所以明德门又具有重要的典章意义。唐代日本和尚圆仁到过长安，在他的《入唐求法巡礼行记》中记武宗经明德门祭天，“诸卫及左右军二十万众相随，诸奇异事，不可胜记”。明德门遗址现已发掘，门道内有石槛，槛上凿出车辙，中间一道石槛雕饰更为精致，表明中间门道平时并不使用，只在大典时专供皇帝銮舆出入，仍是古御道制度的遗绪[3]。明德门的原状经研究已有复原图（图5-8）[4]。敦煌唐代壁画有一座五道城门，可能部分反映了明德门的原状（图5-9）[5]。

朱雀门的形制不明，估计是三道。承天门已部分发掘，为三道，据研究，此门作为宫阙，其总体平面应是隋唐以后宫阙所通行的倒凹字形[6]。

宫城由三区宫殿组成，中为太极宫，最大，是朝会正宫，东西对称为太子所居的东宫和后妃宫人所居的掖庭宫，三宫正南都有门通向皇城内的大街。皇城的纵横大街和郭城的街道相通，在皇城内安置寺、监、省、署、局、府等中央级衙署。皇城内东南、西南二角有太庙和太社，以符“左祖右社”之制（图5-10）。皇城内无居民，可以看出它是从曹邺、建康和晋魏洛阳一脉相承发展而来的。《长安志》说：“自两汉以后至于晋齐梁陈，并有人家在宫阙之间，隋文帝以为不便于民，于是皇城之内，惟列府寺，不使杂居止。公私有便，风俗齐肃，实隋文新意也。”第一次在都城内实现了宫殿、重要的衙署和一般民居三者的严格分区，其新意倒并不在于“便民”，而是突出了以皇权为中心的思想。

从郭城而皇城而宫城，长安犹如一幅组织有序的巨大图画：城墙由低而高，布置由疏而密，建筑由简小而高大，色彩由淡素而浓重，节奏由缓慢而繁促，气氛由简放而庄严，层层加紧，最后归结为太极宫这一着墨最浓的一点，城内各部都是这一点所晕发出来的渲染，对它起着众星拱月的烘托作用。在这幅大画的外廓

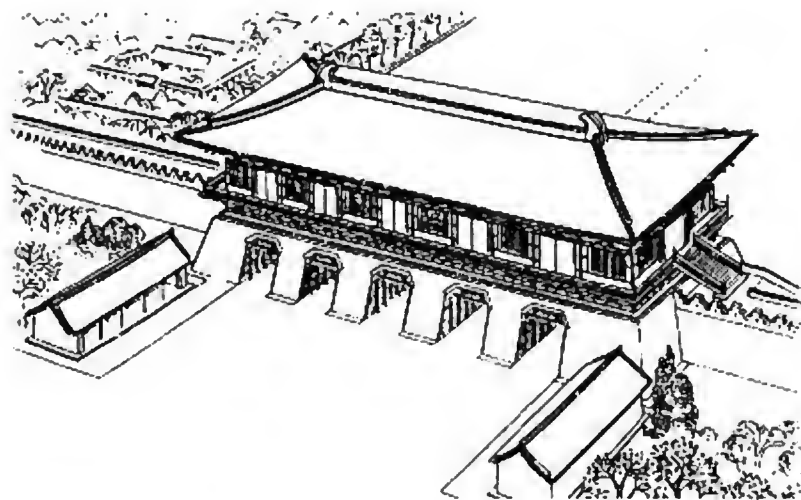


图5-8　唐长安明德门



图5-9　敦煌莫高窟唐代壁画五道城门

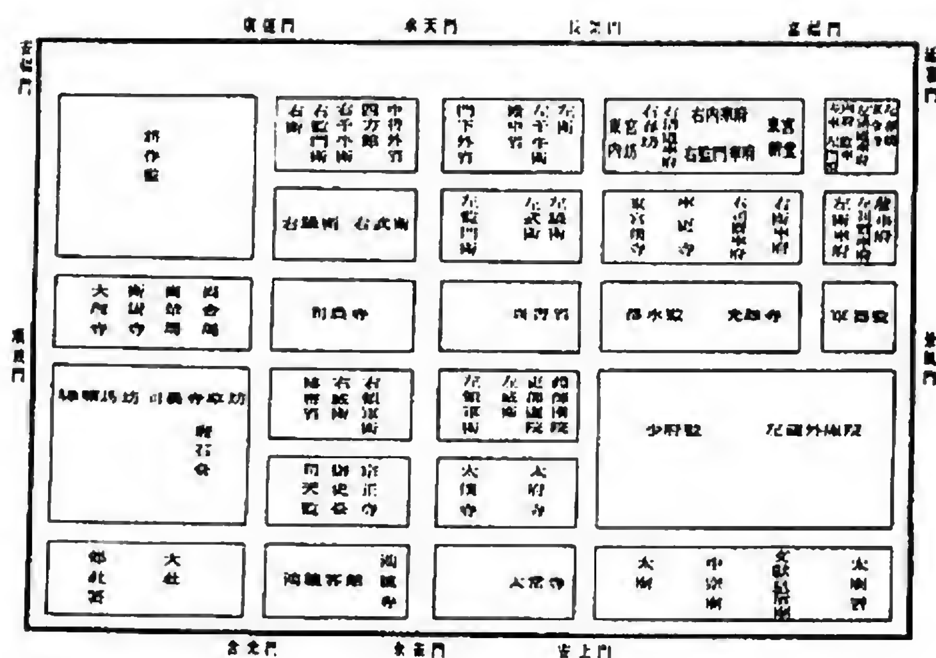


图 5－10　“长安皇城图”

围绕着郭城城墙，好像是精心制做的画框，恰当地起着收束整个画面并与中心的高潮取得呼应的作用。在凸出于夯土城墙之外的包砖城台上，立着高大的木结构城楼，以其形象、色彩和手法与大段平整的夯土城墙形成对比，是画框上的重点装饰。它们和城内高大建筑一起，组成了丰富的立体轮廓。广大的里坊区相对平淡，以突出重点，但仍有一定的点景处理，打破了单调的印象。

长安城地势东南高西北低，高差达 3～4 米。在这个大范围内，从北往南蜿蜒着由南北弯向东西的六条高 4～6 米的坡岗，其第二岗“置宫殿”，是宫城所在；第三岗“立百司”，安置皇城；其他各岗也都设置官署、寺观和王府，用这些建于岗上的高大建筑来丰富总体轮廓，控制周围空间。朱雀大街街东安仁坊荐福寺有小雁塔，与街西丰乐坊法界尼寺两座高十三丈的塔互对，位于第四岗。再南朱雀大街东又有靖善坊的大兴善寺，尽一坊之地，“寺殿崇广为京城之最”；与它相对，街西崇业坊有“东与大兴善寺相比”的玄都观，都在第五岗（《长安志》）。隋代蜀王、汉王、秦王、蔡王的王府都设在第六岗的归义、昌明、安德等坊中，是隋时所建而“不欲令民居”的（《云麓漫钞》）。这些布局意在增加里坊区的趣味，并适时打破朱雀大街长段街道可能会出现的平淡。

在以上高者益高的同时，也有相反的处理，即在必要的时候“虚”高而“实”低，使轻重得以均衡。如郭城西南角永阳坊形势低下，宇文恺乃于此坊东部建东禅定寺，“驾塔七层，骇临云际，殿堂高耸，房宇重深，周闾等宫阙，林圃如天苑；举国崇盛，莫有高者”（《续高僧传》卷十八）。坊西部置西禅定寺，也有与东寺相近的木塔。而郭城东南角进入丘陵地带，地势最高，“宇文恺营建京城，以罗城（即郭城）东南地高不便，故缺此隅头一坊余地，穿入芙蓉池以虚之”（《太平御览》卷一九七）。

城里的高大建筑还有不少，较著者如启夏门内大街路东晋昌坊的慈恩寺塔、西市周围的延康坊静法寺、怀德坊慧日寺、怀远坊大云经寺的木塔和高阁等。这些星罗全城各坊多达百余座的佛寺道观楼塔和王侯第宅，以其鲜明的色彩、巨大的体量和突出的体形，如水面上绽开的朵朵莲荷，给古城平添了许多生气。

唐长安仍沿隋大兴之旧，只是在郭城外东北附郭建大明宫，在春明门内路北建兴庆宫，在郭城东南角曲江池一带隋离宫的基础上建芙蓉园；然后傍郭城东壁筑复壁夹城，北通大明，中连兴庆，南达芙蓉，以备人主潜行，遇城门则越城而过，“外人不知之”。唐代诗人经常吟咏的乐游原，也包括郭城东墙延兴门内的新昌坊，是一带高地，有眺览之胜，岗上建青龙寺。以后，又开通了夹城通往寺内的便门。

大明宫建于太宗贞观八年（634），龙朔三年（663）唐高宗和武则天迁大明听政，自此成了主要朝会之所。大明宫的建造主要是因为太极宫地势较为卑湿，不便皇居，所以要在龙首原东趾“北据高原，南望爽垲”之地另营新宫。同时，在大明宫东、北、西三面，浐、渭之间，东西二十七里、南北三十三里，包括汉

长安故城在内，都是禁苑，宫、苑之间联系方便，也便于防卫。大明宫南墙即郭城北墙东段，正门丹凤门三道，南出有大街与郭城延喜门、通化门东西向大街相接。沿此街方向南望，晋昌坊慈恩寺塔正对此街。慈恩寺塔初建于652年，晚于大明宫，显然选址时考虑到城市的艺术效果。

大明宫与兴庆宫的建造及大明宫地位的提高，使长安重心实际已偏于东北，王侯贵族争相在东北各坊建宅，人口密集，甚至发生争路斗殴之事。而郭城南部仍常“率无居人第宅”，以致“耕垦种植，阡陌相连”(《长安志》)，说明规划之初有过分追求城市面积庞大的失误。但长安仍不失为一个成功的城市规划作品，其宏伟的气魄和驾驭全局的魄力、合乎逻辑的规划构图，以及细致的局部处理，都显示了封建社会盛期的时代精神面貌。就在当时，长安已经对国内边远地区和邻国日本的城市产生过很大影响，如东北地方政权渤海国上京龙泉府和东京龙原府、日本的平城京和平安京等，都有学习长安的明显迹象。

二　洛阳

隋炀帝即位，为进一步控制山东和江南，乃在水陆运输都颇称便利的洛阳建立陪都，与西京长安相应，称东都。大业元年（605），诏创制大兴城的宇文恺为营东都副监，转升将作大匠，工部尚书，仅一年，基本完成了东都建设。唐洛阳大多仍沿隋之旧，没有太大改变。唐初一度废东都并焚毁宫殿，贞观六年（630）又重建宫殿，显庆二年（657）恢复东都建制。

洛阳自西周建为陪都、东周作为都城以来，许多王朝以此为建都之地，如东汉、曹魏、西晋、北魏等。隋唐洛阳地处西周王城洛邑故地东邻，在汉魏洛阳之西十余公里，部分基址压在现洛阳地下（图5－11）。隋唐洛阳城大致方形，东西6公里许、南北7公里多，面积约当长安一半[7]。它的选址值得注意：“前直伊阙，后据邙山”（《新唐书·地理志》），考虑了前方的对景及后方的依托。伊阙即洛阳之南十余公里形如对阙的两座山峰，伊水从其间穿过，亦称龙门，龙门石窟正在此处。邙山在洛阳北，高度不大而面积广阔。邙山南麓距洛阳北垣不到一里。由洛阳宫城南墙正门应天门向南，通过皇城正门端门和郭城正门定鼎门的纵轴线，再向南正好在伊阙之间穿过，而向北可望邙山。这种背负山岭，中贯洛水，南达形如对阙的山口的环境构图，显然经过了精心选择，它对于加强城市与大环境的有机联系和加强城市轴线的气势，起了良好的作用。它与秦阿房宫以南山之颠和东晋建康指南面牛头山双峰为阙有同工之妙。由端门南出，在洛水上串架三座桥梁，使纵轴线上的景色又多了一重变化。

洛阳和长安的最大不同是洛阳并不对称，宫城、皇城偏处于全城西北一角。但仔细审察，洛阳与长安的规划手法几乎完全相同。照现有迹象，似乎宇文恺原来的意图也是想把洛阳建成为像长安那样一座东西对称的大城，但实践中在宫城皇城以西营造了范围广大的西苑，西部里坊因而未能建成。所以，皇城和宫城的位置关系虽仍同长安，但它们偏在郭城西北，全城纵轴线也偏向西侧了。

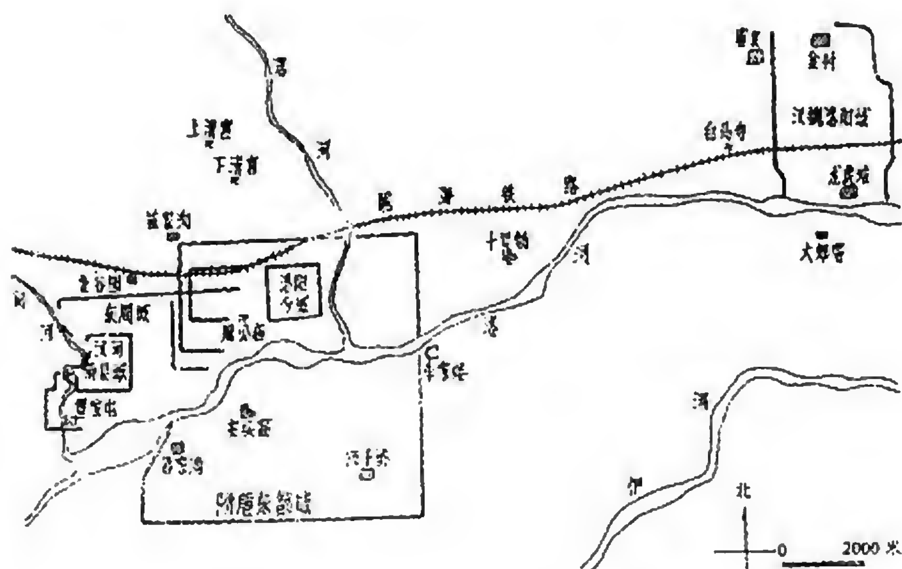


图5－11　周洛邑、汉魏洛阳、隋唐洛阳位置图

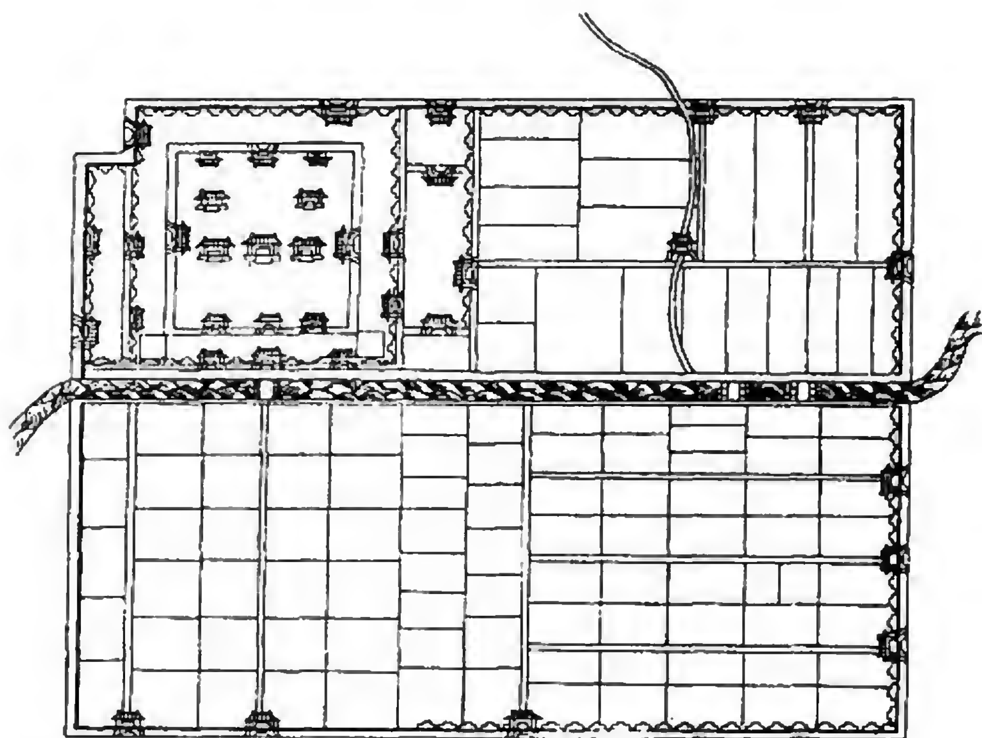


图 5－12　隋唐“洛阳城图”

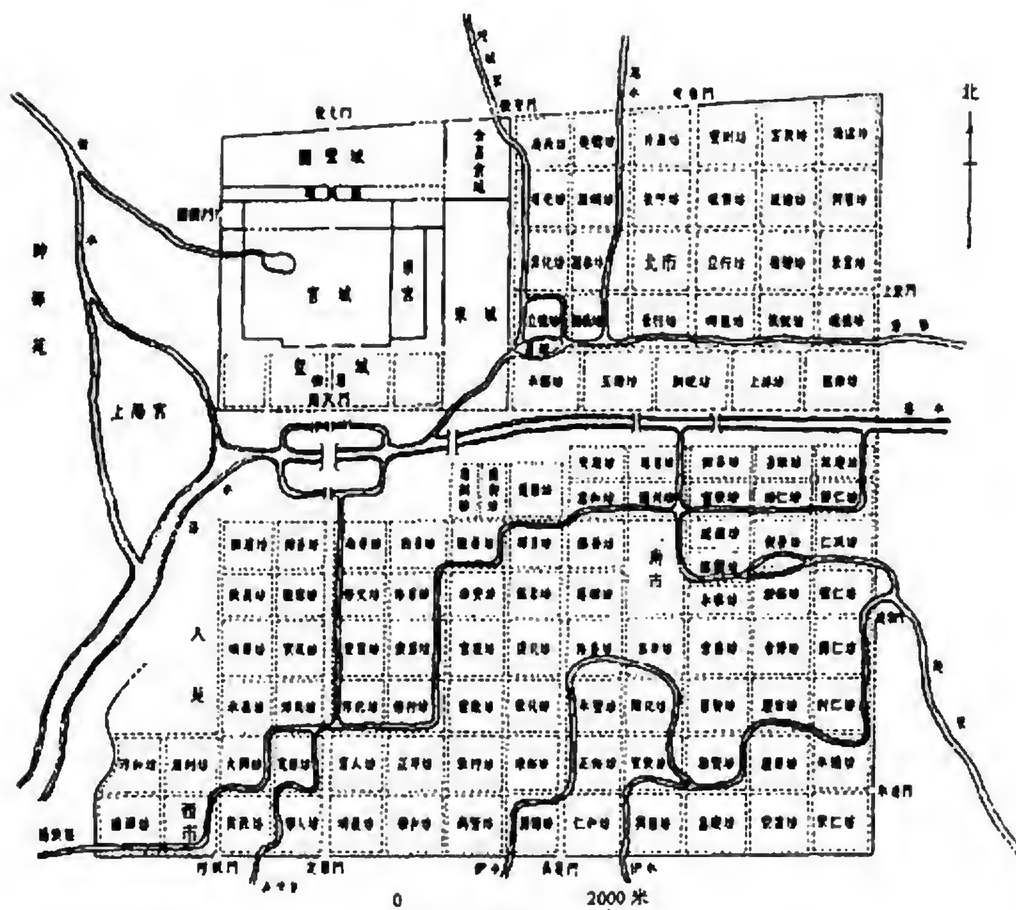


图 5－13　隋唐洛阳复原图

为加强宫城防卫，在宫城北墙外加建了两道城墙，称曜仪城和圆璧城。宫城东部划为东宫（图 5－12、13）。

定鼎门以西二坊有厚载门，相当于长安的安化门。厚载门大街向北至皇城南边的洛水为止，若越过洛水再向北延伸，正好也紧靠宫城皇城的西墙，恰与长安的安化门芳林门大街一样。定鼎门东二坊的南北向大街过洛水后若向北延伸，也可紧靠在宫城皇城东墙而与原徽安门相接，相当于长安的启夏门兴安门大街。只是后来在宫城皇城以东向里坊区扩展出“东城”和含嘉仓城，使得徽安门东移一坊，才未能与定鼎门东二坊的南北大街相直。

洛阳城内水道很多，最主要的一条是洛水。洛水自西南向东北进城，至皇城西南角转向正东流去，所占位置相当于长安全城的横轴金光门春明门大街，所以洛阳没有横轴。在全城东部洛水以南相当于长安的东市位置，隋代洛阳也有东市，又称丰都市。但规划中的西市没有建成，故唐时因其在洛水以南，改称东市为南市。而在洛水以北、宫城以东，与南市隔洛相望建北市。在全城西南、厚载门内路西另有西市。三市以外，郭内也有一百多座里坊。洛阳里坊普遍比长安为小，但四面坊墙，坊内“开十字街，四出趋门”（《元河南志》引《两京新记》），仍与长安一样。洛阳街道也比长安窄，最宽的纵轴大街宽 120 米，其余正对城门的大街只有 40～60 米，一般小街在 30 米以下，布局较为紧凑，显然纠正了长安过于空旷的缺点。

隋代和唐代在洛阳以西有范围极大的西苑，武则天当政时期，大约在乾封至上元间，在皇城外西南方建上阳宫，正门和正殿俱东向。

三　渤海上京和东京

唐代国力强盛，声威远播，长安典章文物，一时成为中外楷模。它的都城规划方式，也成为边疆各地方政权的效法对象，如东北渤海。

渤海是中国东北靺鞨人建立的地方政权。靺鞨为肃慎后裔、女真和满族的先祖。当武则天时，靺鞨人于公元 698 年建立震国。唐玄宗封其首领大祚荣为渤海郡王，从此“去靺鞨号，专称渤海”。渤海共历十五世二百二十九年，与唐的关系十分密切，据载渤海官吏到长安朝觐者达一百三十余次，大力吸取中原文化。渤海先后有五京，上京龙泉府和东京龙原府是其中之二，规划布局都与长安十分相似，只是较小而已。

龙泉府是渤海最主要的都城，755 年（玄宗天宝十四年）后曾两次为都共一百六十余年，遗址在今黑龙江省宁安县。城平面横长方形，东西约 4600 米、南北 3360 米，面积只相当于长安六分之一强。宫城在郭城北缘正中，东西约 1060 米、南北 720 米。皇城在宫城南紧接宫城，东西长同宫城，南北 460 米。纵轴大街最宽，穿过郭城南墙正门和皇城、宫城正门。郭城南墙也有三个门，其由左右二门向北的街道也挟持在宫城皇城左右。东西墙各开二门，两两相对以街道相连，其北街也从宫城南墙前通过，但南街不紧邻皇城南墙而更靠南。南北二街之间经过皇城正门前另有一条横街。在以上纵横大街之间有纵横小街组成网格，格内建坊。东市、西市分居中轴线两侧。郭内有十座寺庙遗址[8]。

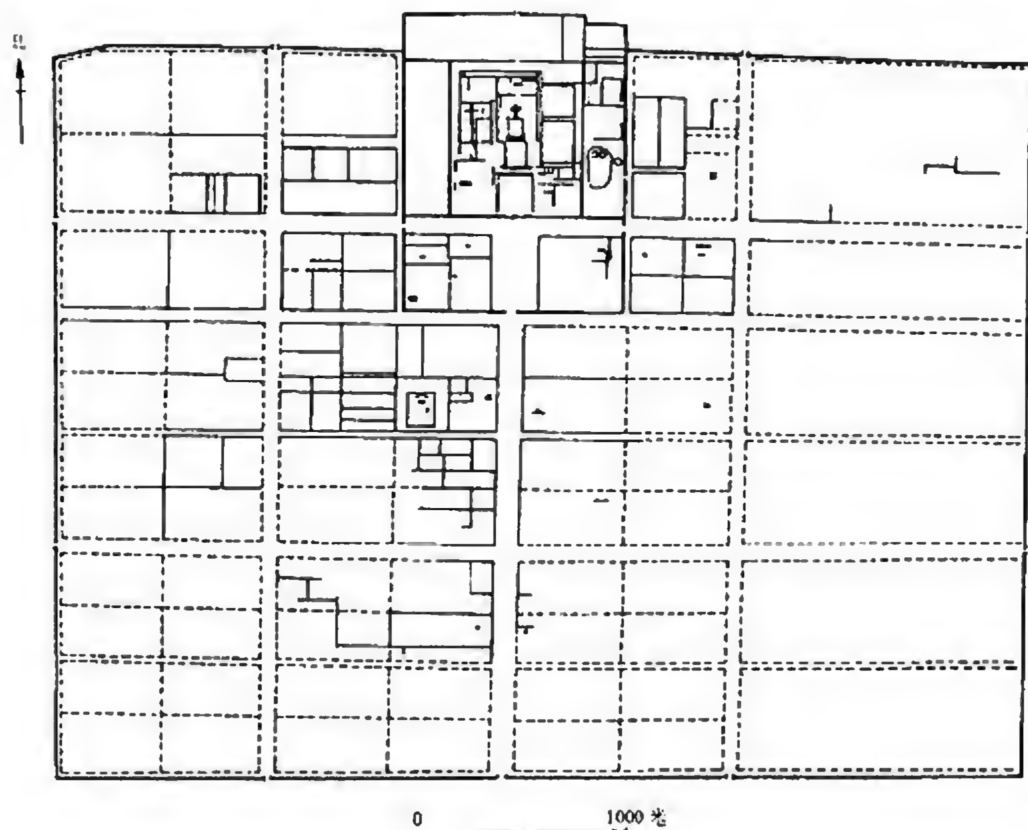


图 5－14　渤海国上京龙泉府

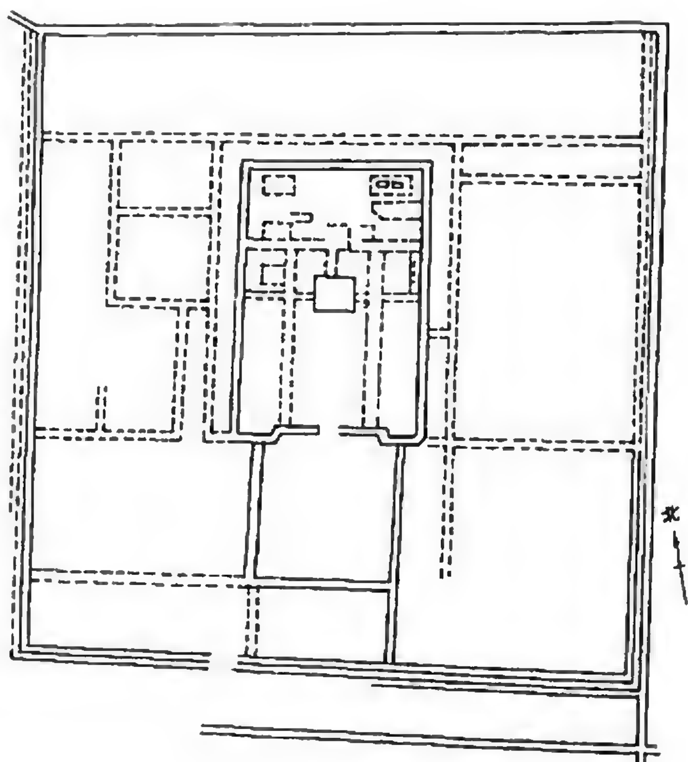


图 5-15 渤海东京龙原府

宫城分左中右三部，中部最宽，东西 620 米。宫城正门规模颇大，基址东西 60 余米、南北 20 余米。宫内中轴线上串连五座殿堂，其中第三座最大，是正殿，第四、五座是寝殿。各殿两侧都有配殿，并以廊庑与主殿相连，围成一个个院庭。东部为内苑，有池沼、假山、亭子遗址（图 5-14）。

龙原府在吉林珲春县，建于八世纪后半叶，使用时间只有几年，布局也与长安相近。城为纵长方形，东西估计约 2800 米、南北 3150 米，城内纵横划为方格。郭城北部中间为内城，东西 700 米、南北 730 米，发现建筑基址七处，显然是宫殿或衙署遗迹。此外，吉林和龙县的渤海中京显德府也大致同此（图 5-15）。

四　其他城市

其他州县城市也大都实行里坊制，《唐六典》说："两京及州县之郭内分为坊"，可见是很普遍的。现存唐代城市遗址如新疆吐鲁番的高昌和交河二城，都留有里坊遗迹。州县的里坊可能不会如长安、洛阳那么大，数目也不会那么多。有的小城可能就是一个里坊，坊郭合一，内开十字街。保存至今的许多明清城市尤其是北方平原地区州县城镇，仍大致同此。

在敦煌石窟唐代壁画里绘有数以百计的城市，可贵地再现了当时城市的外部形象。据画面，城市外廓几乎全是方形或矩形，夯土城墙，四面正中有城门，四角设角楼。城门楼下为包砖城台，台中开木构盝顶门洞（图 5-16；图版 22）。小城城门大多是一道，间或为二道（图 5-17），只有很少的大城才有三四道的城门（图 5-18；图版 23、24），五道城门只有一例。据文献，当时的郡县城市只能开一至二道城门。城门楼都是单层，大多三开间。角楼下的角台也包砖，角楼或方或八角或圆，没有见到曲尺形的（图 5-19）。城楼、角楼应起源很早，春秋战国时已有，实际功用为城防需要，但既经出现，也就成了建筑艺术处理的对象：高耸的城楼和角楼打破了长段城墙的单调，成为构图重点，砖包的城台、角台、木构楼身和夯土城墙，又形成了色彩、质感与处理手法的对比，自然成为注意的中心和重点部位的标志。城外围以城壕，架桥通向城门，有的城壕在门外向前折转，城门前形成为一个广场[9]。

壁画里几乎没有马面的形象，也几乎没有包砖城墙。实际上隋唐时内地城市包括长安和洛阳也都没有马面，长安的郭城、皇城、宫城和大明宫城都是夯土筑。洛阳郭城也是夯土，但皇城和宫城有内外包砖迹象。

应当特别提到，隋唐两代是近邻朝鲜、日本积极吸收中国先进文化的重要时期，中国建筑文化对其产生过巨大影响，以致这些国家当时的都城也都模仿长安。关于这方面的情况，将有专节叙述。



图 5－16　敦煌莫高窟唐代壁画城垣



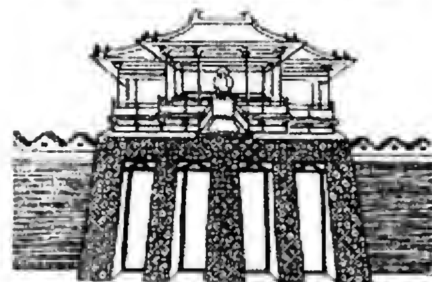
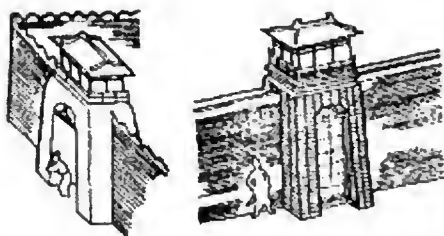
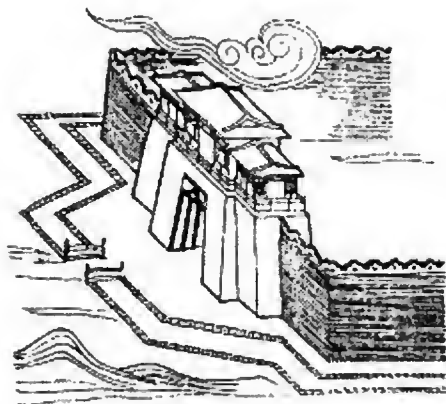


图 5－18　敦煌莫高窟唐代壁画
三道、四道城门





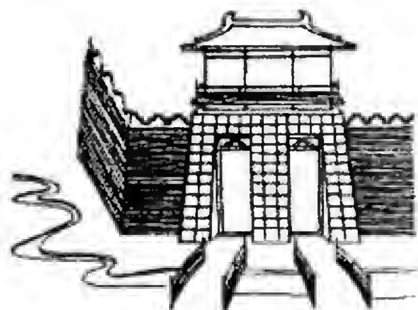


图 5－17　敦煌莫高窟唐代壁画
一道、二道城门



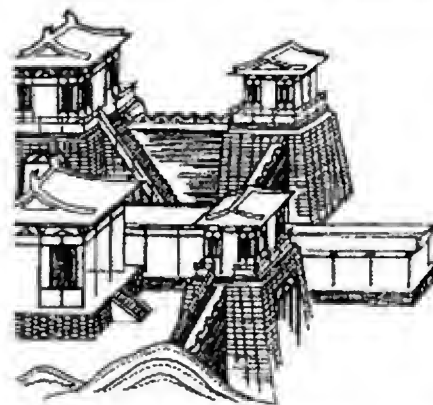


图 5－19　敦煌莫高窟唐代壁画城楼、慢道和角楼

第二节 宫 殿

隋文帝比较节俭，除长安大兴宫（即唐之太极宫）正朝宫殿、岐山仁寿宫离宫外，无多营建。炀帝奢侈，除新建洛阳宫外，关洛之间也大营行宫，开运河，建江都宫（在今扬州），“自东都至江都二千余里……离宫四十余所”（《大业杂记》）。唐太宗为表示自己和奢侈扰民的炀帝不同，曾下令撤毁隋东都宫殿及其他离宫，一时“天下翕然，同心钦仰”（《唐会要》）。但是，帝国一旦稳定，他不但恢复东都宫殿，而且更有过之。长安城里即以大兴宫为太极宫，进而再建大明宫和离宫性质的兴庆宫，掀起中国宫殿建设的又一次高峰，视秦皇汉武亦无不及，与明清相比，在气度规模方面也遥遥居先。

一 太极宫

太极宫居长安宫城中部，因大明宫在其东，故又称西内，大明则称东内。太极宫是宫城并列三宫之一，东西 1285 米、南北 1492.1 米，基本方形，面积 1.92 平方公里。宫城正门隋称广阳门，唐称承天门，但仅改名并未重建。承天东为长乐门，西为永安门。北墙开安礼、玄武二门通入禁苑。东、西墙上也各有门通向东宫和掖庭宫。

关于太极宫的内部布局，因为没有完善的考古资料，只能根据《唐六典》等文献加以推测，大致看来，采取的是中轴对称的格局，强调中轴线的纵深构图。太极宫在中轴线上安排了前后几座大殿，论者多认为是追循《礼经》所载周制天子三朝的概念[10]。三朝即所谓外朝、治朝和燕朝。外朝以决国之大事，举行大典。治朝为国君处理一般政事的地方。燕朝是国君与亲贵日常议事之所，可以稍宽礼仪。秦汉以来，此制曾被忽视，自隋复兴，唐继之。不过，古之“朝”系指广场，唐代“朝”的意义已经转移为大殿了。太极宫以正门承天门为外朝，唐代又称大朝，“若元正、冬至、大陈设宴会，赦过宥罪，除旧布新，受万国之朝贺，四夷之宾客，则御承天门以听政”（《唐六典》）。这些都是国之大典，非常隆重，场面盛大，承天门前南北宽达 220 米、东西贯通皇城的宫前广场正可充此用途，且承天门威壮的宫阙形式足可为此等场面烘托气氛。承天门城门道已经发掘，可知为三道。据研究，其总平面布局应为倒“凹”字形，左右凸出部为阙，总体即为宫阙，它是东汉魏晋坞壁阙和北魏“夹建两观”的演进[11]。承天门内是太极门，再内为太极殿，相当于古之治朝，唐代则称为常朝，“朔望则坐而视朝焉”。殿后朱明门，再后两仪门，门内两仪殿，相当于古之燕朝，唐代称为日朝，是“常日听朝而视事”的地方（《唐六典》）。两仪左右有万春、千秋二殿，可能与之并列而较小。两仪殿后又有甘露门和甘露殿，应是退朝后休息的地方。中轴各殿殿前院庭左右都有配殿，太极殿前左右另有钟楼和鼓楼。与中轴一路殿庭平行，左右又各有一路殿庭，通过院门和纵横道路与中路主要殿庭联系起来，如相当于两仪殿的位置，在左右二路东有立政殿和大吉殿，西有百福殿和承庆殿；相当于甘露殿的位置东西分别有神龙殿和安仁殿；太极殿院庭东则有武德殿，根据对称原则，其西也应有殿庭，可能称晖政殿。史籍记载宫内多有直接与皇帝理政有关的衙署如门下省、中书省、宏文馆和史馆，可能都设置在这些殿庭内。

这种在纵轴上布置多重殿庭，左右又对称挟持多重殿庭，用纵横通路和廊庑连接起来，总体大面积交织的构图方式，是中国大型建筑组群经常使用的。它特别需要注意整体的有机性，院庭的大小、各殿堂的规模、主次的统率烘托、高潮的显现和气氛的过渡转换等，都需要精心的艺术安排。关于太极宫的文献是此种布局方式的较早、较具体的记载。

在太极宫内还有其他殿、亭、馆、阁三十六所以及山水池和毬场等。著名的凌烟阁在宫内西北部，内有壁画功臣图。

太极宫以东的东宫东西宽约 833 米，南北长同太极宫。东宫内可能有两道南北向隔墙把宫分为三部，中

部最宽，约 533 米[12]。东宫正门称重明门，据载门内殿庭也分左中右三路，中路有明德殿、崇教殿、丽正殿，东路有奉化门、左春坊、宜春门、宜春宫，西路为奉义门、右春坊、宜秋门、宜秋宫等，由建筑名称看大约也是对称的（图 5－20）。

太极之西的掖庭宫情况不明。

清《陕西通志》有一幅“长安宫城图”，与此有很大相像成分，但将承天门绘成一般城门，而将太极门绘成宫阙，与史籍记载不合。



图 5－20　唐长安太极宫、东宫、掖庭宫和太仓

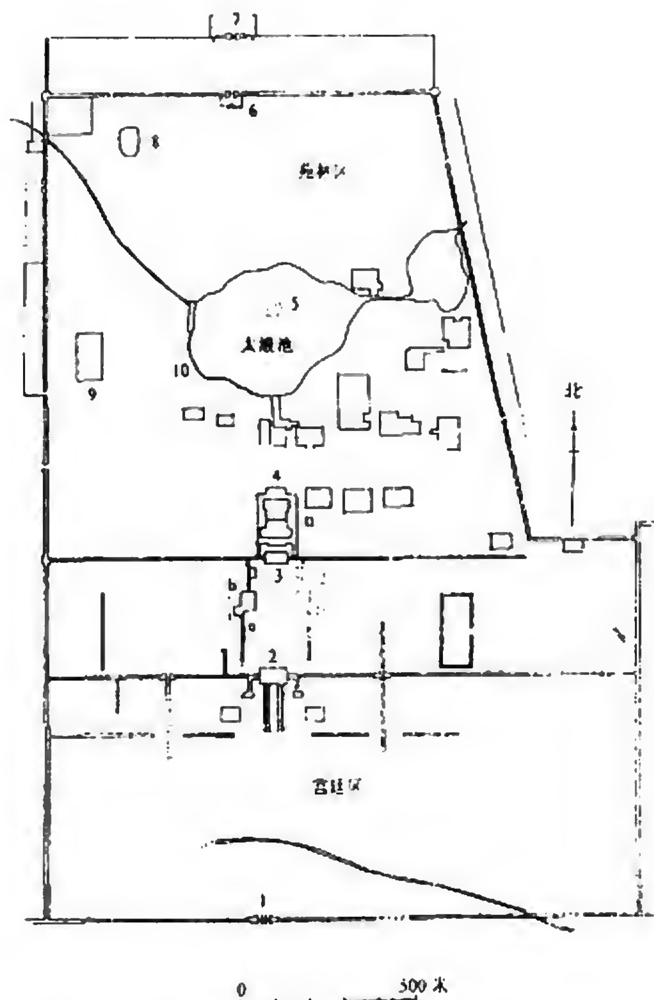


图 5－21　唐长安大明宫考古发掘平面图

二　大明宫

大明宫南宽北窄，南墙是长安郭城北墙东段的一部分，长 1674 米，西墙长 2256 米，北墙长 1135 米，东墙由东北角向东南方向斜行 1260 米后再东折 300 米，然后南折 1050 米与南墙相接，总面积约 3.27 平方公里，相当于太极宫的 1.7 倍。宫墙底宽 10.5 米，估计高约 7.15 米，比太极宫墙低，但仍比郭城高。宫墙转角处加厚，估计上有角楼，加厚处即为角台。城门处有城台。城台、角台包砖，城墙为夯土。

大明宫大部已经发掘，获得了可信的资料（图 5－21）[13]。正门丹凤门三道，常在此举行肆赦等活动。因大明宫前无皇城，丹凤门即前临里坊，实际上相当于皇城正门，而门内的含元殿才是真正的大朝位置，故《旧唐书》云“含元……大朝会之所御也”，《唐六典》也说“含元殿……元正、冬至于此听朝也”。据含元殿

遗址和懿德太子墓壁画宫阙形象（图版 25）对含元殿做出的考证复原，其伟丽宏壮，实可为天下冠，充分反映了大唐盛世的建筑艺术水平[14]。含元殿地当龙首原南缘，“剗皇岗以为址”，高出平地 15.6 米，雄踞于全城之上，“终南如指掌，坊市俯而可窥”（《两京新记》），对于得景与成景都特别有利；南距丹凤门达 600 余米，又有充分的前视空间。殿身面阔十一间、达 67.33 米，进深四间、29.2 米，面积 1966 平方米，与明清北京紫禁城正殿太和殿相埒。殿单层，覆重檐庑殿顶，左右外接东西向廊道。廊道左右两端再向南折转并斜上，与建于高台上的翔鸾、栖凤二阁相连。阁平面长方形，长轴与殿的长轴平行。李华《含元殿赋》云：“左翔鸾而右栖凤，翘两阙以为翼”，知二阁实为二阙。整组建筑围成倒凹字，正是隋唐以后宫阙的通例。二阙东西相距 150 米，比明清北京午门两阙之距大出一半，整组建筑气魄极为宏大。据复原，二阁下部台基为矩形，高 15 米；上部台基折转两次成三出阙基。台基总高约 30 米，各面包砖。阙楼单层，歇山顶，所附子阙两次迭落（图 5－22～24；图版 26）。

含元殿下至地面有三条平行阶道，长达 70 余米，谓之“龙尾道”，更衬托出大殿及二阙之雄壮。人们登临此道，“仰瞻玉座，如在霄汉”（《剧谈录》）。《含元殿赋》又说：“如日之升，则曰大明。”含元殿性格辉煌而欢乐，确有如日之升的豪壮，是大明宫的点题建筑，也是盛唐时代精神的充分展现。同明清午门相比，含元殿虽也不乏威壮和庄严的气质，却没有更多的森严和压抑，而显得开阔、明朗，应该也是充满自信心的大唐盛世时代精神所使然。

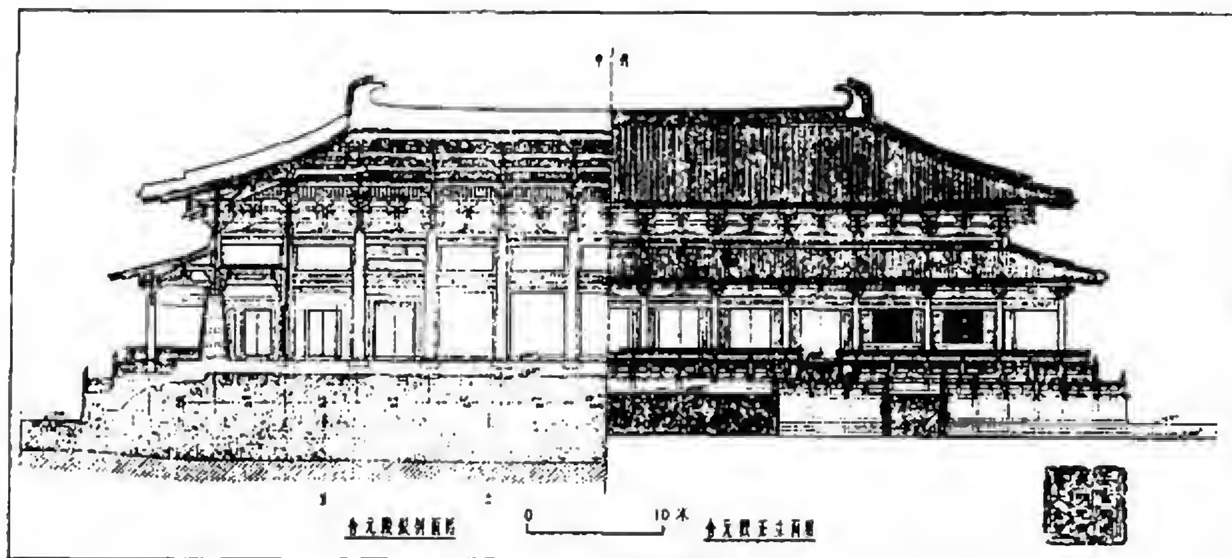


图 5－22　大明宫含元殿复原纵剖面与立面

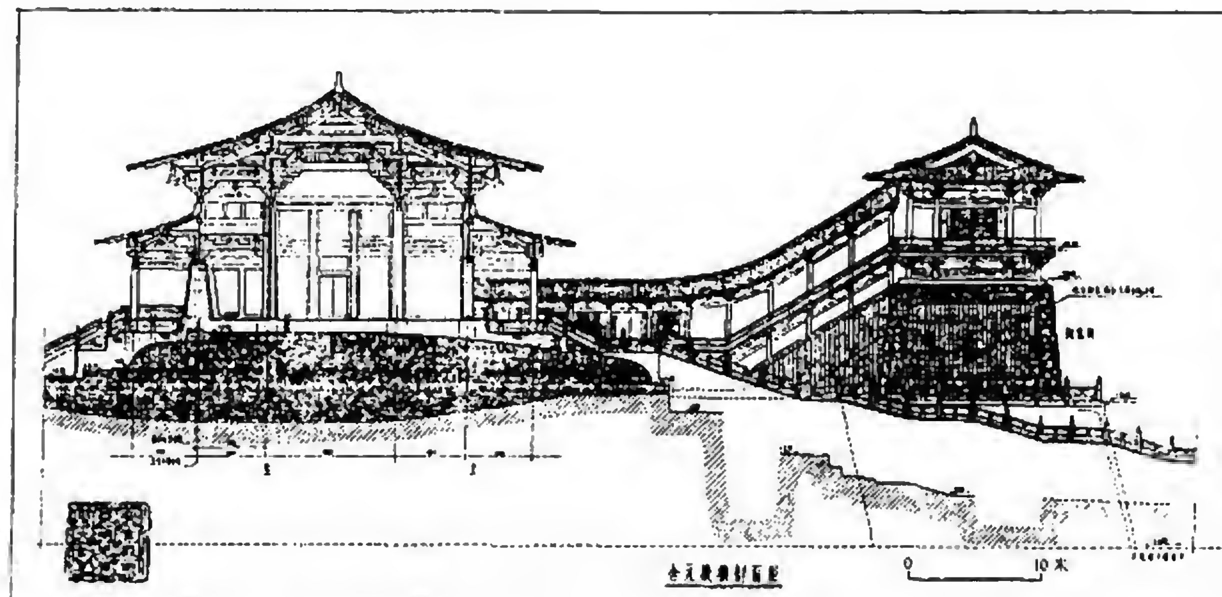


图 5－23　大明宫含元殿复原横剖面

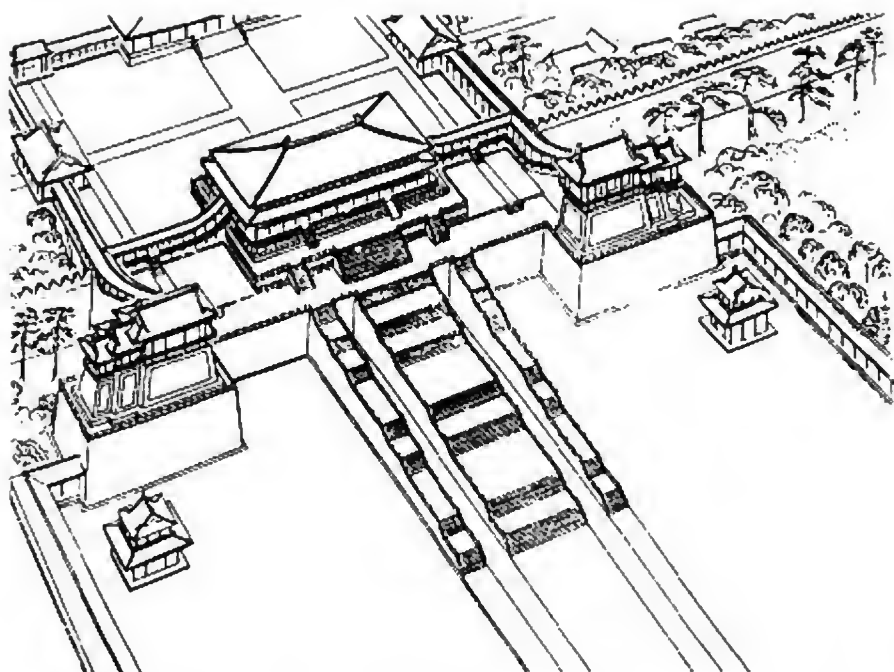


图 5-24　大明宫含元殿复原鸟瞰

大明宫南部有三道东西向横墙，第一道在含元殿南，距大殿 140 余米，第二道与含元殿平，以上两道都在离中轴线 100 余米处终止，第三道北距含元殿 300 米。以含元殿为中心，三道墙都开左右对称的二门，形成两条纵街，两街相距 600 余米，在此范围内布置了严整组合的大片殿堂。

含元殿北已在龙首原高地上，中路过宣政门为宣政殿，院庭仍大，是为常朝，殿左右有东上阁、西上阁。再北过紫宸门达紫宸殿，即日朝，院庭较小。在中轴一路殿庭东西，隔南北向纵巷也各有一路殿庭，外围即前述两条纵街，总局面与太极宫大致相同。

紫宸以北是以太液池为中心范围广大的园林区。太液池又称蓬莱池，池中有岛名蓬莱山，沿池南岸有蓬莱、珠镜、郁仪等殿，西南岸滨池建廊四百间。

麟德殿在蓬莱池西一座高地上，西邻大明宫西墙，是另一组伟大建筑，遗址也已发掘。建筑历史学家们对之进行了复原研究，提出两个复原方案，总体形制相近[15]。麟德殿实际是由四座殿堂前后紧密串连而成：前殿单层，中殿和后殿都是两层，最后是一座称为“障日阁”的建筑，其实不是楼阁，而是单层。前中后三殿面阔都是十一间、58 米，但左右各一间都为厚墙占去，实际空间九间。前殿进深四间，殿前有进深一间的附檐，殿后另加深一间的空间通中殿。中殿进深五间，四面围墙，殿内有南北向隔墙将殿分为左中右三部，都是通向后殿的过厅。中厅较大，有左右楼梯达中殿上层。后殿和障日阁进深都是三间，后殿下层与障日阁之间在空间上可能没有墙壁阻隔。障日阁面阔九间，左右后三面都开敞无墙。四殿总进深共十七间，达 85 米，底层面积合计约达 5000 平方米，是中国最大的殿堂。中、后二殿上层面阔十一间，总进深八间。加上上层，全部面积可达 7000 多平方米。据复原推测，前、中二殿为单檐庑殿顶；后殿和障日阁为单檐歇山顶（图 5-25～27）。

全部殿堂建在层叠两层的大台座上，下层台座东西宽 77 米、南北长 130 米，上层收进，共高 5.7 米，周砌面砖，沿两层周边都有石头勾栏（栏杆）。相当于中殿的位置，在台座左右各置一方形高台，台上各有单层方亭一座，称东亭、西亭，以弧形飞桥与中殿上层相通。相当于后殿的位置左右各有一横长矩形高台，台上各一单层歇山顶小殿，称郁仪楼和结邻楼，也有弧形飞桥与后殿上层相通。据推测，全组建筑四周可能有廊庑围成庭院。但据史籍记载，在麟德殿前常举行马球运动，似乎又不大可能围有廊庑。

麟德殿是皇帝举行大型宴会的地方，赐宴群臣和各国使节，史载最大的一次是大历三年宴神策军将士三千五百人，宏大的殿堂和庭院正适宜作此用途。邻近西垣，也便于大量人流出入，不致干扰大明宫主体区域。麟德殿规模巨大，但它以数座殿堂高低错落地结合到一起，每座殿堂的体量仍符合一般尺度，所以并不觉其笨重。东西的亭、楼体量甚小，造型也有变化，玲珑而丰富，更衬托出主体的壮丽，也使整体更加多

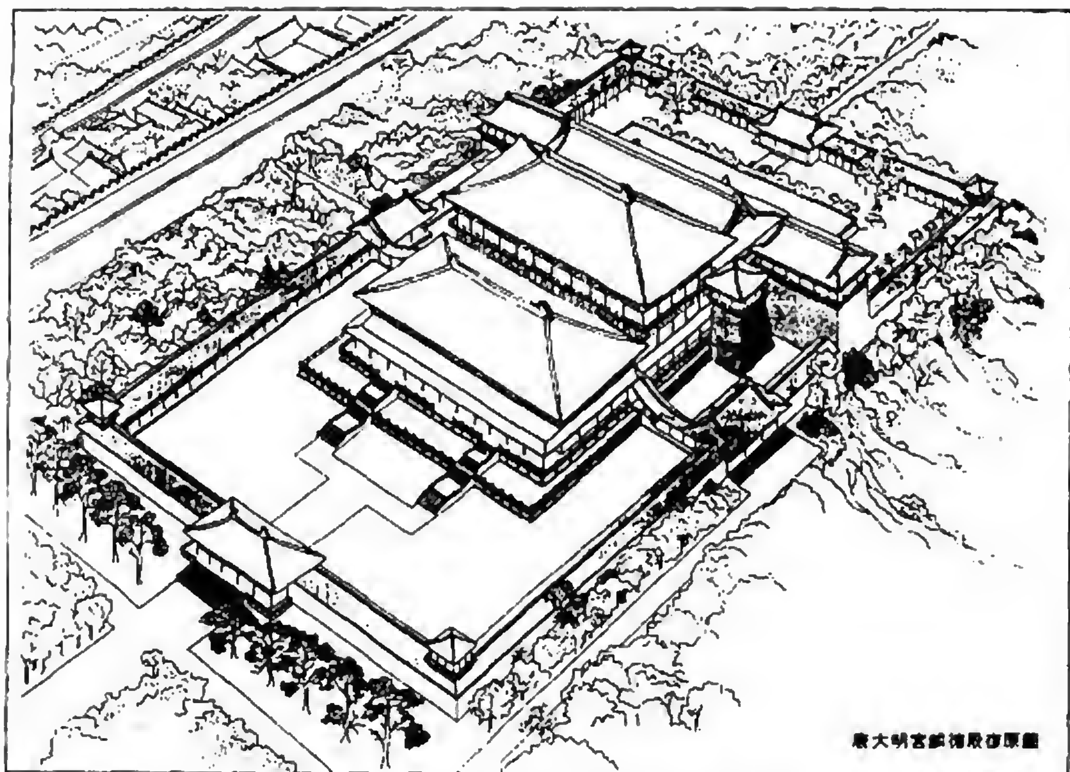


图 5-25　大明宫麟德殿复原透视

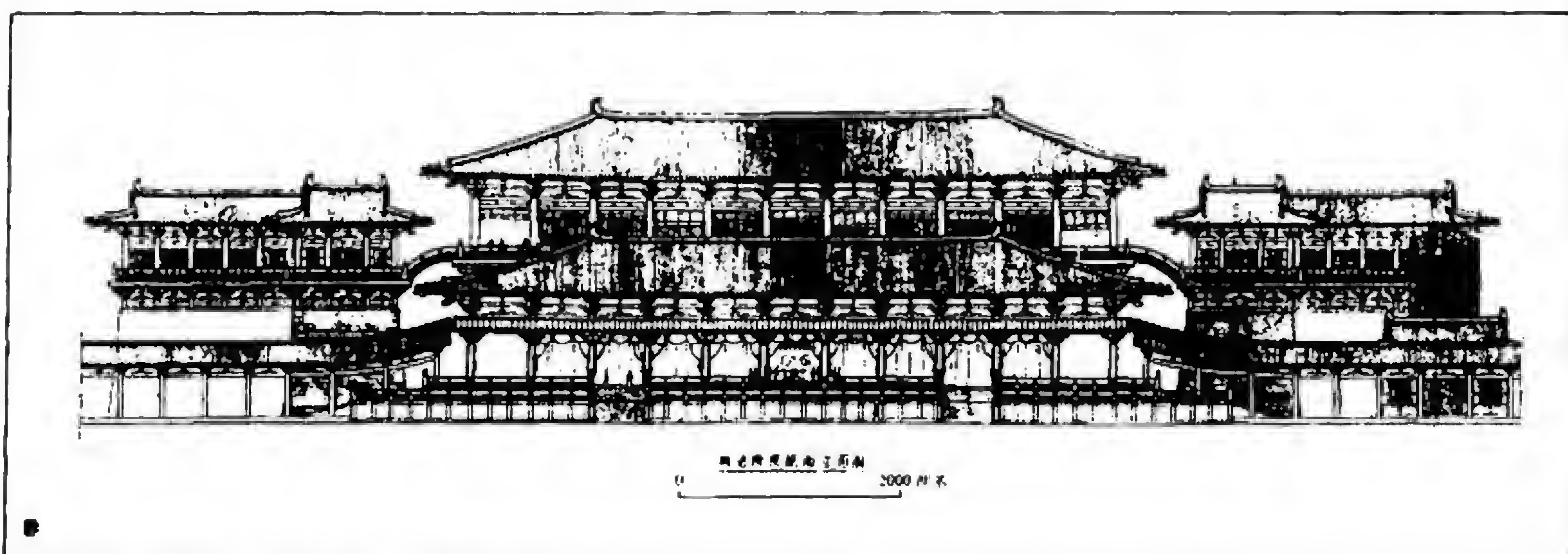


图 5-26　大明宫麟德殿复原南立面

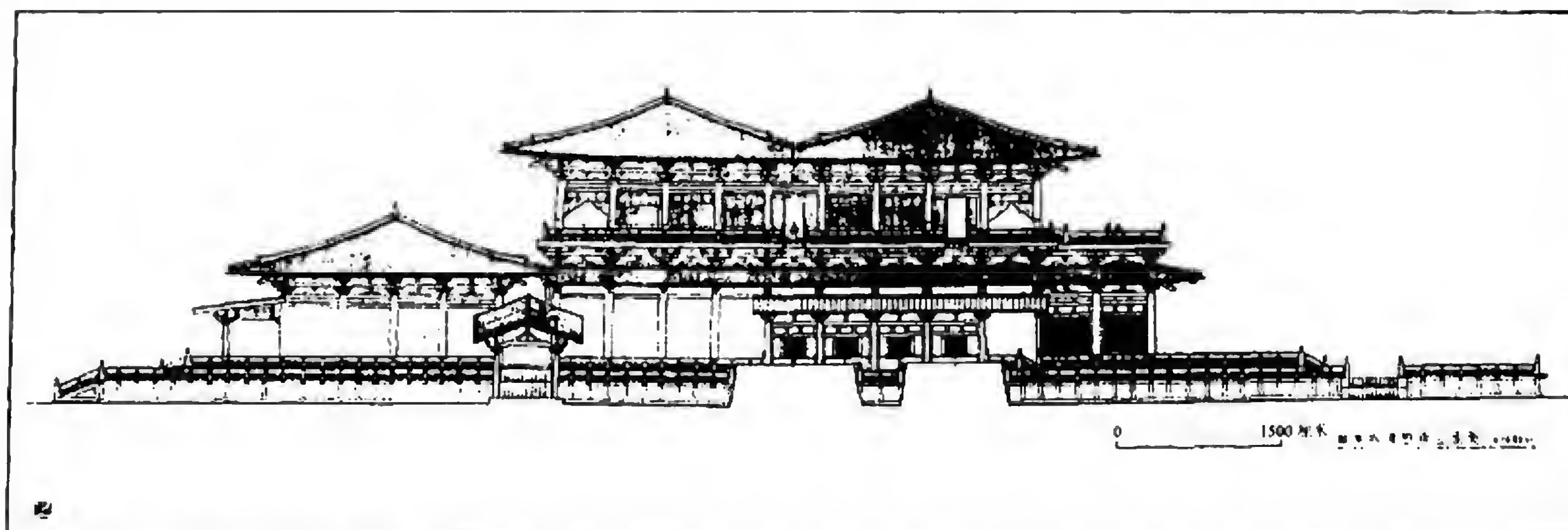


图 5-27　大明宫麟德殿复原东立面

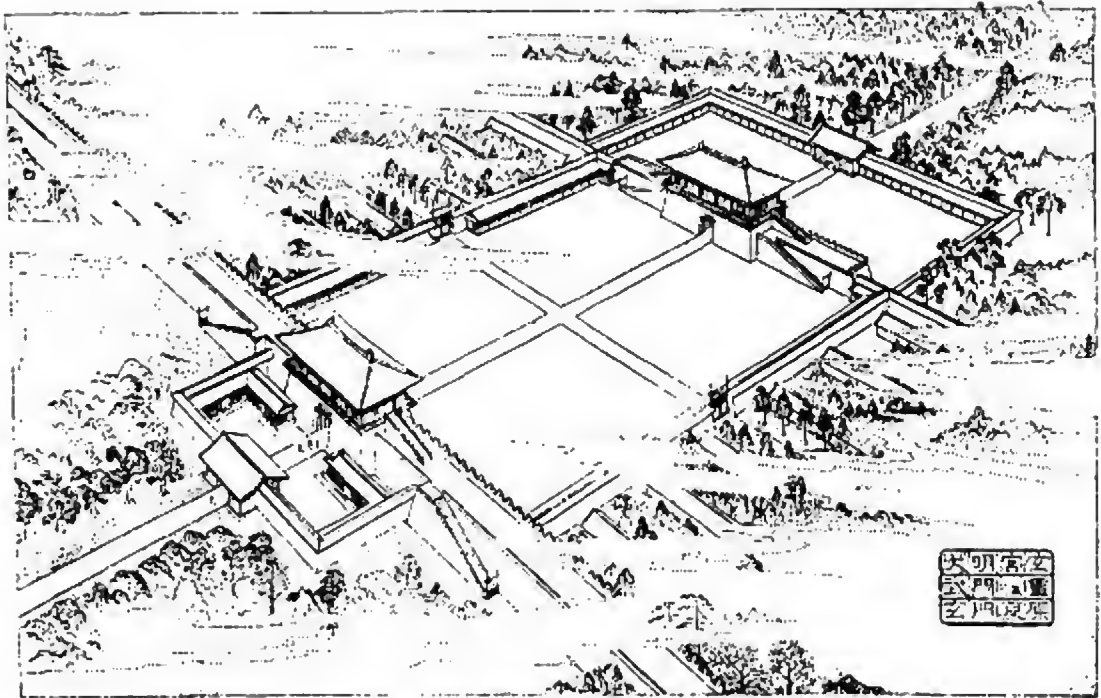


图 5－28　大明宫玄武门及重玄门复原鸟瞰

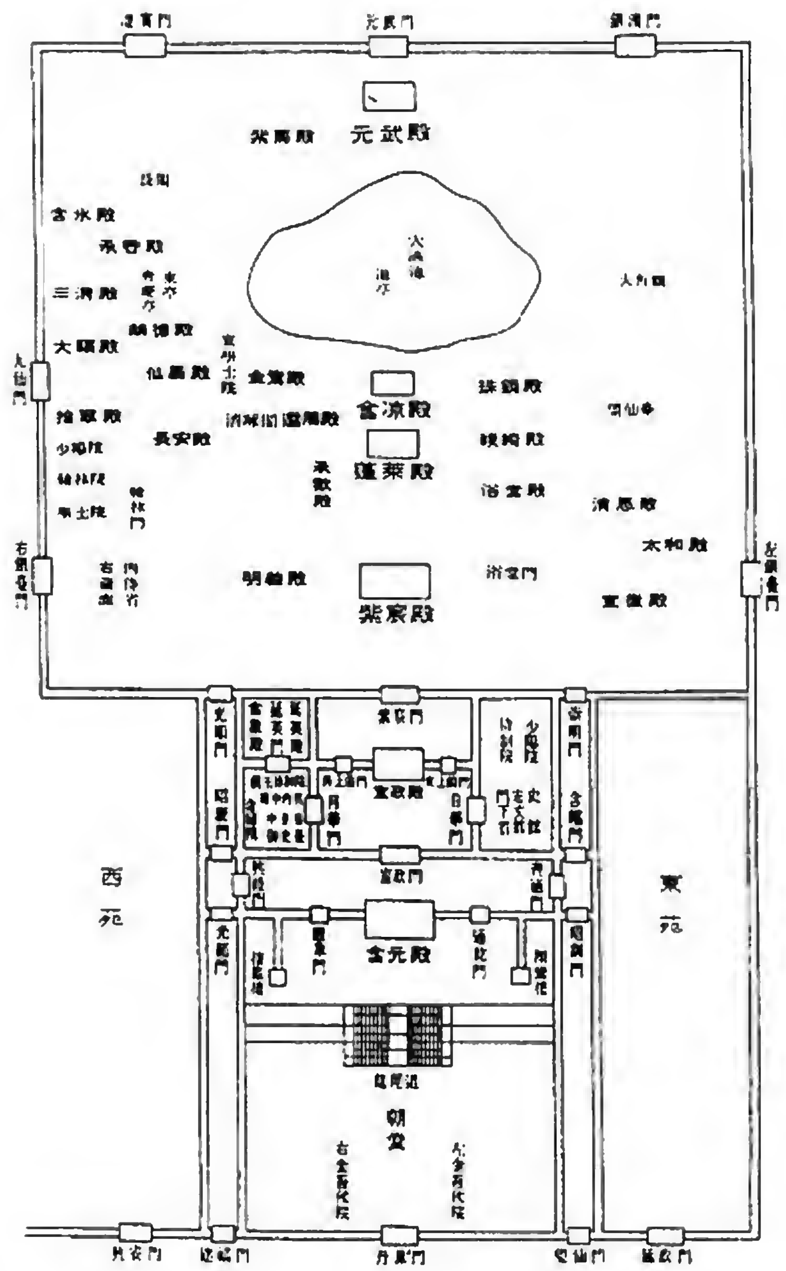


图 5－29　“大明宫图”

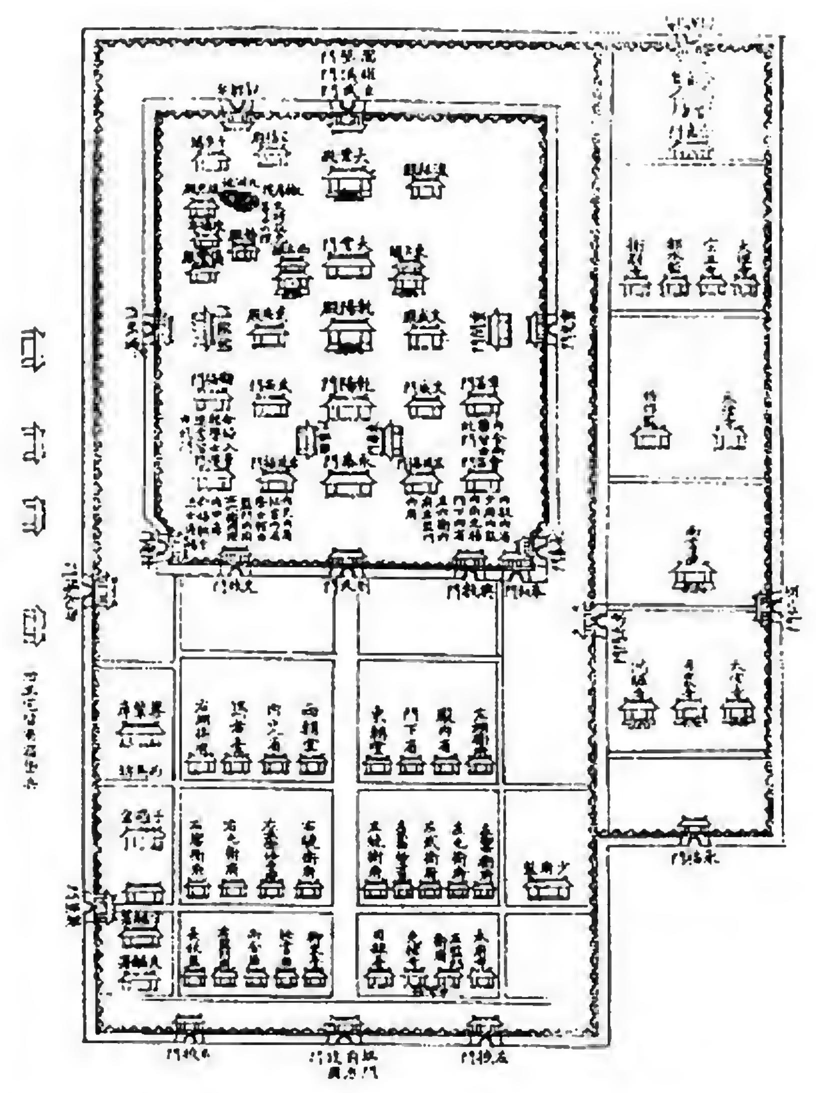


图 5－30　隋“洛阳宫城皇城图”

趣。麟德殿踞于高地，突起于众屋之上，从蓬莱池西望，其壮丽的侧影一览无遗，是太液池园林区的重要借景。

像麟德殿这样规模的巨大组合体，以后甚少出现，但从传世许多唐、宋建筑画上往往可以见到相似的形象，即用好几个较小的体量与各种屋顶高高低低地聚合在一起，组成为丰富壮观的整体造型。这样的造型方式与通常更多采用的周边为建筑、中间为庭院的方式正好相反，后者“外实内虚”，前者“外虚内实”，是中国木结构建筑体系最基本的两种群体组织方式。外虚内实的组合并非唐代开始，早在战国秦汉就已出现，不过比外实内虚使用较少。大明宫北门有两重门，内称玄武，外称重玄，已经考古发掘并有复原研究（图 5－28）。

清《陕西通志》的“大明宫图”与遗址考古发掘的结果每多不合。但清徐松《两京城坊考》所附“大明宫图”平面，其含元殿总平面与实际情况基本相符（图 5－29）。

三 洛阳宫

洛阳宫即洛阳宫城，初建于隋炀帝大业元年（605），唐初废毁，后又修复。宫东西约 1400 米、南北约 1270 米，东部为东宫。南向设门三座，正门隋称则天，东门曰兴教，西门曰光政。明《永乐大典》和清·徐松《唐两京城坊考》中有洛阳宫城皇城图，大体反映了宫城内的布局（图 5－30、31）。则天门唐初焚毁，旋修复并仍旧名，中宗时为避武后尊号改为应天，玄宗开元二十五年（737）以后又改称五凤楼[16]。则天门已经考古发掘，其中央门楼左右接城墙，至东西转角处向南伸出 45 米，伸出的尽端各接东西长 30 米的矩形阙楼台基，二阙间距 83 米[17]，可见仍是倒凹字形平面的宫阙，证实了“左右连阙”的记载（《元河南志》）。已如前述，“阙”这种建筑是从西周前已有的建于围墙里面的堡台“观”蜕变出来的，以后将其移建到大门外两侧，双双峙立，以壮观瞻。东汉后又有坞壁阙，是在大门一线左右分峙二阙。由隋则天门和唐含元殿遗址以及敦煌初唐壁画看来（图见魏晋章），隋唐宫阙在坞壁阙的基础上又有发展：两阙从围墙处拉出，但并未回到周秦的旧路上去，而是在两阙至围墙间另有南北向墙体相连，总平面呈倒凹字。其所围空间给人以更为威严的感受，整组建筑规模加大，前后拉开的距离丰富了全组的整体构图。这些，对于显示皇权都是很有力的，是隋唐中央集权制加强的社会情况在建筑艺术上的体现。这样的宫阙形象，在敦煌唐代壁画和日本都有所反映（图 5－32、33）。此后一直到明清午门，各代宫阙莫不如此，则天门遗址是此类宫阙的最早遗例，

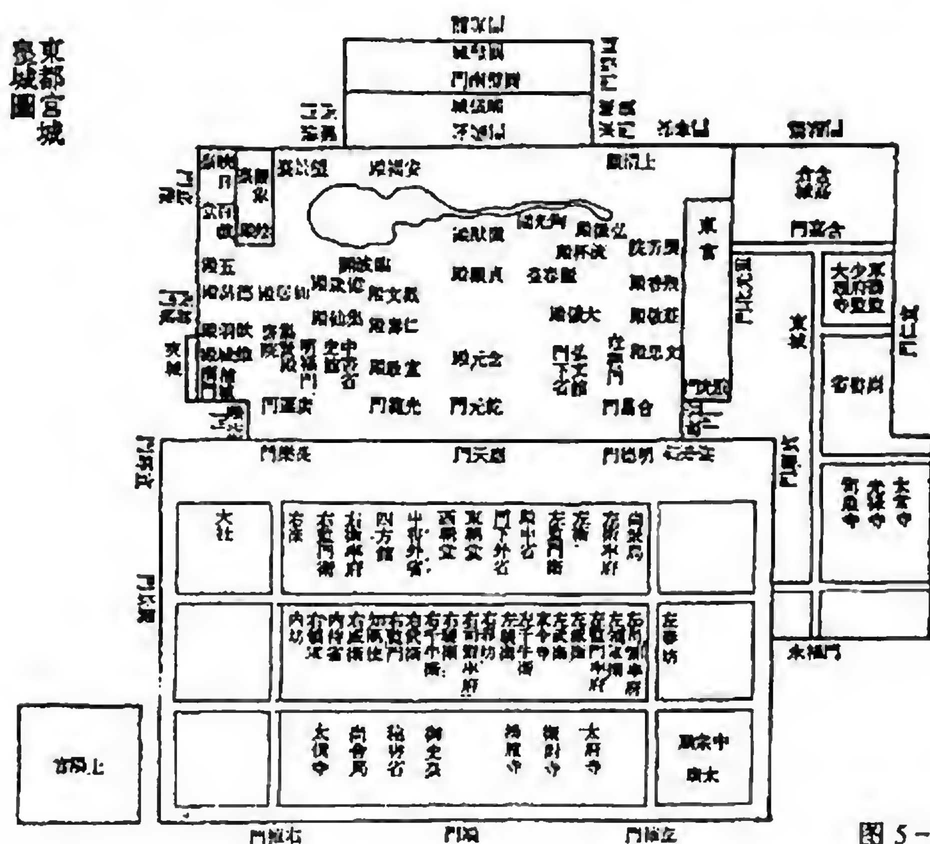


图 5－31 唐“东都宫城皇城图”

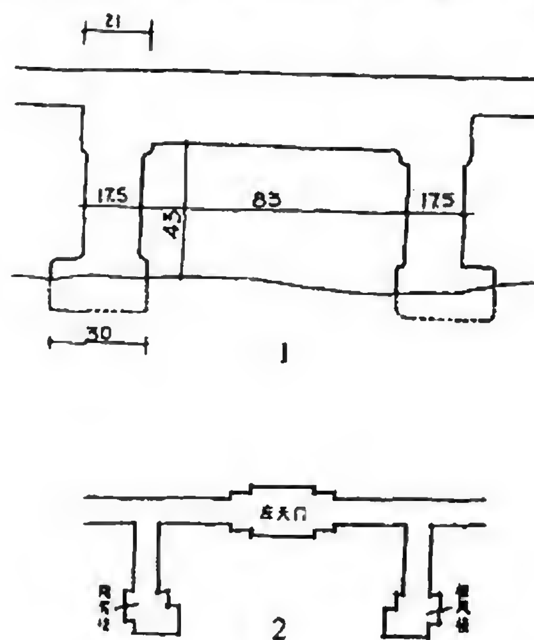


图 5－32 凹字形宫阙平面

1 拟画隋东都洛阳则天门

2 日本京都平安京朝堂院宫门

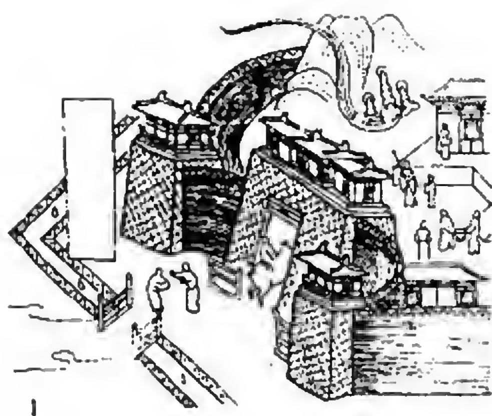
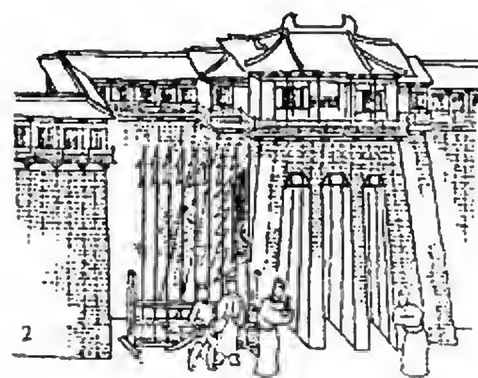



图 5－33　敦煌莫高窟唐代壁画凹字形阙

1　晚唐第 9 窟城阙　2　盛唐第 172 窟宫阙

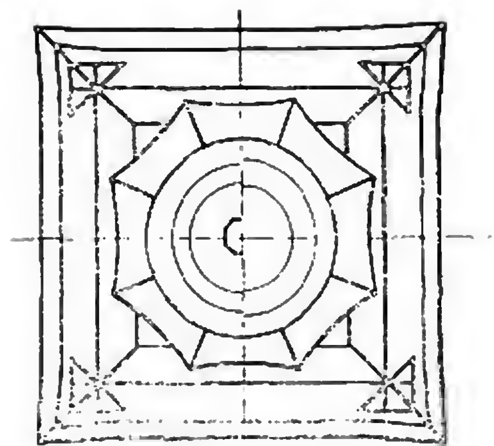



图 5－34　唐洛阳武则天明堂

具有重要的历史价值。据遗址可知，唐时即按此平面修复使用。

应天门上也举行过肆赦活动，身份为大朝。门内隋代有乾阳门，过乾阳门为乾阳殿，是为常朝。其后大业门内大业殿是日朝。唐初焚毁洛阳宫也殃及各殿、门，高宗时在乾阳殿原址上建乾元殿，武则天时又毁乾元殿，“于其地作明堂”，是中国建筑史上一座十分巍峨、十分富有创造性的伟大建筑。

以前提到，夏商曾有过宫殿与祭祀功能混沌未分的建筑，夏称“世室”，商称“重屋”。西周时则有所谓“明堂”，据说是世室、重屋的新名。但西周洛邑王城宫殿与祖、社已经分化，是中部为宫，左祖右社，明堂位置在何处，文献已无所依据。关于明堂的最初形制，《考工记》与《礼记》等书有所记述，但简约过甚，且脱衍纷出，滞碍难明。汉武封禅泰山，有人进上一个图样，伪托是“黄帝时明堂图”。王莽在汉长安南郊也造了一座明堂、辟雍合一的建筑，为一统天下皇权的象征，同时揉合了当时的神道观念，形制和尺寸都加了许多复杂寓意，也是自我创制，不能尽合于古。于是从汉代开始，在儒生中开展了一场旷日持久的关于明堂形制的讨论，以至于唐，聚讼千载，莫衷一是。

隋代两次议建明堂，宇文恺还制图及模型以进，仍然争论不休，未得实行。唐太宗、高宗多次令儒者详考，还是“群儒纷竞，各执异议”。到了武则天，乃“不听群言”，“我自作古”，只“与北门学士议其制”，以洛阳宫正殿身份建造明堂，不到一年就建成了。

据载武则天明堂“高二百九十四尺（约 86 米）、方三百尺（88 米），凡三层”，下层四面象征四季，“各随方色”；中层变成十二面，象征十二时辰；上层又转成圆形，覆圆顶，有二十四柱，象征二十四节气。“以木为瓦，夹纻漆之，上施铁凤，高一丈，饰以黄金。中有巨木十围，上下通贯，栭栌、撑槭，藉以为本。”此明堂又称为“万象神宫”。据复原研究，认为它的高度记载合今 80 余米，对于一座三层建筑来说，必有误记，大约最高只能达到 50 米左右。复原下层方形四面，各面按东、南、西、北方分施青、赤、白、黑各色，重檐；中层八角形，四正面每面三门，共十二门，亦重檐，下檐八角，上檐圆形；上层耸立一圆形重檐攒尖顶大亭，类似今北京天坛祈年殿，八间，每间三门共二十四门（图 5－34）[18]。

明堂北又起“天堂”，比明堂更高，五级，“内贮夹纻大像，至三级则俯视明堂矣!”（《旧唐书·武后本纪》）

这两座伟大建筑只存在了八年就遭火毁，毁后当年又依旧制重造明堂，更名为“通天宫”。四十多年后，玄宗以明堂“体式乖宜，违经紊乱”，令拆去，赖主持者以“毁拆劳人，乃奏请且拆上层，卑于旧制九十五尺”，仍复名为乾元殿（《旧唐书·礼仪志》）。此乾元殿的遗址今已探测，但尚未发掘[19]。

明堂、天堂尺度宏大，形制特殊，别出心裁，“我自作古”，又以楼为正殿，也不见于各代，参以我们从含元殿、麟德殿所得到的印象，足见盛唐时期建筑艺术意匠的旺盛创造力，洋溢着不循旧迹、力创新规的勃勃生气，显示出一种高昂健康的浪漫情调。如此巨大的建筑，在焚毁当年就可重建，也足见唐代匠师高度纯熟的技艺和当时财力的充裕。

兴教、光政门内也各有一串殿庭，合中路总体也是三路。宫内西北部有九洲池及沿池一带的游观建筑，其中部分已发掘[20]。

总观隋唐宫殿，除下面将在园林节中叙述的离宫外，广泛采用左中右三路的对称规整格局，中路顺序布置三朝，这一方式以后成为各代楷模。尤其是大明宫，其大朝含元殿虽具宫阙身分，其实也是一座大殿，不是宫门，实开以后三殿串连风气之先。至于以后各代宫阙都作倒凹字形平面，也是从隋唐直接继承来的。

第三节　佛教建筑

隋唐是佛教兴盛发达的时代。唐朝皇帝虽伪托自己是老子李耳的后代而尊奉道教，但各代皇帝大多同时推行佛教，在社会上影响更大的仍然是佛教。

唐代佛经输入和译经事业有显著发展，玄奘、义净等大师为此做出了重大贡献。中国人对佛教的理解更加深入了，由于对教义的见解以及强调的方面不同，唐代出现了许多宗派，如天台宗、法相宗、华严宗、净土宗、禅宗和密宗等，其中净土宗的影响更大。净土宗虽然没有更多的系统理论，但它的乐观主义，它的简明便捷，只要口诵佛号、广修功德，便能了却罪业，进入佛国，最能得到重于理性实践不重繁琐思辨的一般中国人的信仰。禅宗在唐代分为南北两宗，同样排除繁琐思辨，否定累世苦修。其中倡导“顿悟”，甚至主张即身成佛的南宗更见上风。除了净土宗和禅宗以外，其他各宗到唐代后期大都衰落。以繁琐思辨为特点的各宗派未得发展，佛教却因在很大程度上排除了教义的神秘迷雾而得到了更广泛的流传，说明唐代已完成了佛教的中国化。

早期流行的厌世离俗的小乘和南北朝悲天悯人的大乘，这些接近于印度佛教原型的悲观主义，到了唐代都已蜕消。虽然唐代佛教仍然被认为属于大乘，实际上已变成了在中国文化土壤上生发出来的、洋溢着一片世俗之情的中国式佛教。这些，都决定了佛教建筑的艺术性格。隋唐佛寺的艺术性格更近于辉煌、热情、温和、平易。佛寺不仅是宗教中心，也是市民的公共文化中心，它宏丽的建筑、美如宫娃的菩萨形象，灿烂的以温暖色调表现的佛国净土壁画，造成了艺术表现和艺术欣赏的园地；其丰富的法会仪式、生动的俗讲和歌舞戏演出，也极大地吸引着公众，“愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽寺舍”（《因话录》）。宋·钱易《南部新书》记唐长安说：“长安戏场多集于慈恩，小者青龙，其次荐福、保寿”，所指都是佛寺。寺院还常有一些即兴式的活动，一次裴旻将军邀吴道子在东都天宫寺作画，裴舞剑助兴，张旭亦乘兴草书一壁，一时“观者数千人”（《图画见闻志》），皆云“一日之内，获睹三绝”。《图画见闻志》记宋汴梁相国寺十绝，其中多为唐代所遗，如弥勒铸像、唐睿宗御书碑额、吴道子画维摩变、边思顺建排云楼、车道政画天王像等。佛寺又常有园林。慈恩寺牡丹有名，“三月十五日两街看牡丹，奔走车马”。这些，都使得佛寺除了宗教必然要求的严肃、神秘以外，又添加了人间生活的欢乐气息，充溢着人文主义的色彩。这种性格，使我们想起了欧洲文艺复兴盛期的文化精神，而与欧洲中世纪基督教堂所体现的那种清冷、严峻和禁欲主义，是大不相同的。

由于以上这些政治的、思想的和社会的原因，唐代佛寺建筑的特点，在很大程度上代表了整个中国封建社会汉地佛寺建筑的性格。首先在规模上，佛寺大都没有超过代表政权的建筑；在都城没有超过宫殿，在郡县很少超过王府。它在城市规划上的地位总是作为宫殿、王府或衙署的陪衬。其次在形制上，佛寺并没有形成自己独有的体系，不像欧洲的教堂那样与其他建筑类型截然不同，而是与宫殿、衙署、第宅有明显的共同性。最后，佛寺或佛塔的艺术性格总是显得那么宁静、平和与自然，具有人的尺度，有着容易理解的简单逻辑。这些宗教建筑中充满着儒学所倡导的人本主义的理性精神。

一　佛寺

唐代大寺主要集中在两都长安和洛阳。唐代日本和尚圆仁到过中国许多地方，他在《入唐求法巡礼行记》中写道："长安城里，一个佛堂院敌外州大寺。"当时长安城里有佛寺九十余座，有的可以尽占一坊之地。但两都佛寺没有一座得以完整保存，只留下了一些佛塔。武宗时，寺院经济的发展影响了国家的收入，于是武宗抑佛扬道，最后更下令灭佛，一次拆毁天下佛寺四万所。唐末朱晃又尽拆长安，强迫人民东迁洛阳，长安佛寺连同宏丽的城市一时尽成灰烬。其他地方的唐代佛寺后来也几乎毁灭殆尽。现存的唐代佛寺木结构殿堂只剩下四座，即南禅寺大殿、佛光寺大殿、广仁王庙正殿和天台庵正殿，都是中小型殿堂，而且除殿堂本身外，当初寺院的群体布局都已改变，难窥原来的总体形象。中国建筑艺术的基本特性之一，恰在于有机的群体组合，所以它们都已不能反映唐代佛寺的完整风貌。近年发掘了长安青龙寺和扬州的一些唐寺遗址，前者只是原寺的一小部分，后者也只是一些零乱的墙基，难以提供更多的消息。十分幸运的是在敦煌石窟三百多座隋唐石窟里，尚保存数以百计的大型经变画如西方净土变（包括观无量寿佛经变和阿弥陀经变两种）、东方药师变和弥勒上生经变等，其中画出了许多以完整组群形式出现的建筑群，据研究，多数被认为是隋唐佛寺的近于真实的反映，给我们提供了宝贵的资料[21]。

壁画里的佛寺和其他重要传统建筑一样，仍然是一些具有中轴线的、规整的院落组合。画面主要表现全寺中轴线上最重要的一个庭院。一般来说，庭院由四周回廊围成，前廊正中设院庭大门，唐时称之为"中三门"。这座大门有的是一座三间单层门屋，有的是一座三间二层的楼门。回廊四角普遍都有角楼，是在转角屋顶上耸出柱子，支持上面的平座（木构平台，四周有栏杆），再在平座上建方形、长方形、圆形或六角、八角亭子。大钟和经卷就贮藏在这些角楼里，或在前二角、或在后二角，称为钟楼和经藏。院内纵轴线上从前至后有一至三座殿堂，或是单层或是楼阁，也有二层塔。若有三座，则前后二座必是单层，中间一座必是楼阁，以增加天际线的起伏。前殿之前的院庭面积较大，横轴在前殿之前，在横轴左右与东西回廊相交处建配殿。配殿多是楼阁，也有单层的，或于单层配殿南北各挟持一楼，它们的体量都比前殿小。院庭内多画成满是水面，水上立着许多低平方台，这是依据佛经所说西方净土七宝池、八功德水，不一定是佛寺中普遍存在的反映，但正中一座上有舞乐的平台应是寺院中常有的"戏场"的再现。

有的壁画画出了前后相连的两座院子，中间以回廊相隔。后院一般与前院同宽，院中也有殿堂，或横列三楼，中楼最大（图5－35～38；图版27～33）。

这些佛寺壁画具体显示了重视群体美这一中国建筑的重大特色：各单座建筑有明确的主宾关系，例如前殿最大，是全群的构图主体，配殿、门屋、廊庑、角楼都对它起烘托作用；各院落也有主宾关系，中轴线上大殿前方的主要院落是统率众多小院的中心；建筑群有丰富的整体轮廓，单层建筑和楼阁交错起伏，长段低平的廊庑衬托着高起的角楼，形成美丽的天际线；单座建筑之间的相对位置具有严谨的有机关系，例如横轴在前殿之前，横轴与前殿之间的距离就很有讲究，既不能过远而减弱正殿与配殿的呼应，也不能过近使正殿、配殿过于拥挤。这些联系在各个局部之间织成了一张无形的但可以感觉得到的理性的网，使全局浑然一体。亚里斯多德曾经说过：一件艺术品，"它的各个部分要这样联系着，以致改移或删掉其中任何一部分就必定会毁坏或变更全体；因为任何部分可以保留或删除而不致于显出显然的区别，那它成为一部分也是不合宜的了"（《诗学》）。以上壁画显示的唐代佛寺建筑的群体组合正显示了这样的原则。

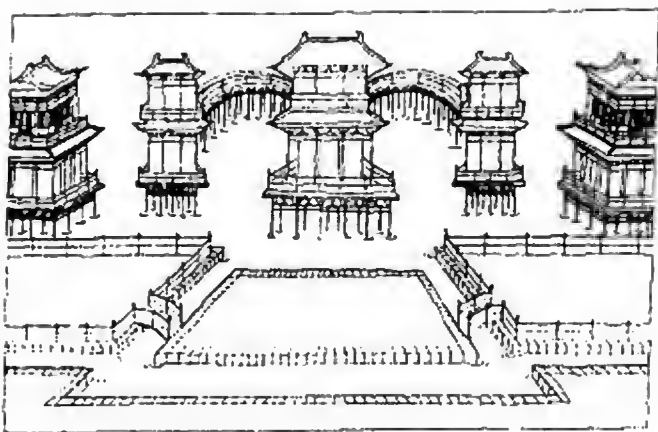


图 5－35　敦煌莫高窟初唐第 205 窟壁画凹字形平面布局佛寺

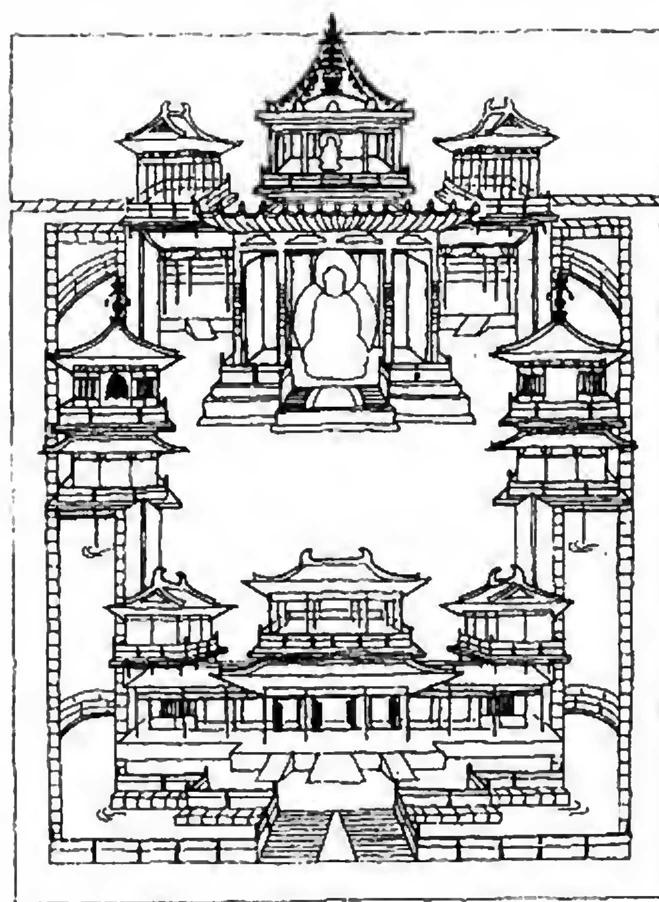


图 5－36　敦煌莫高窟中唐第 361 窟壁画佛寺

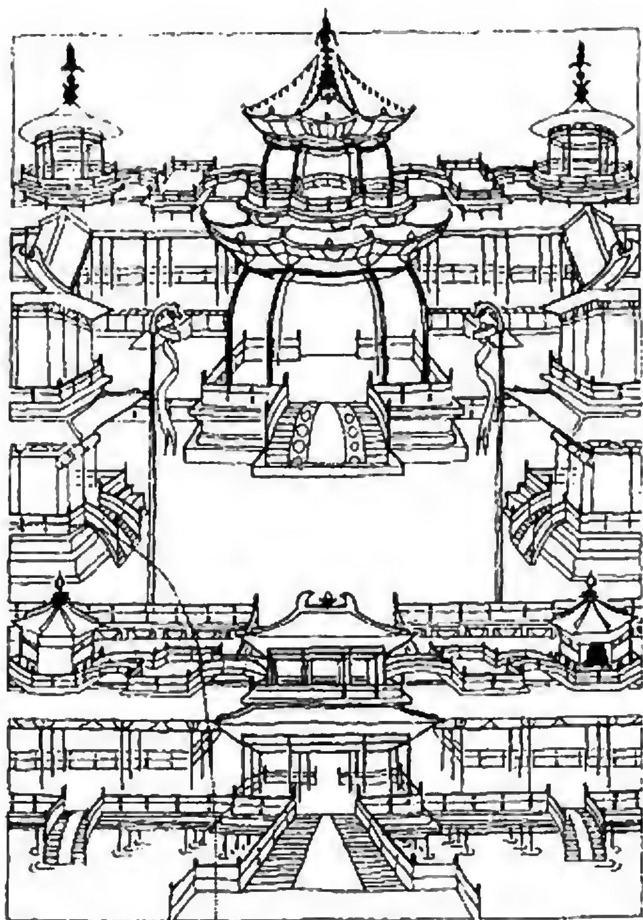


图 5－37　敦煌莫高窟中唐第 361 窟壁画佛寺

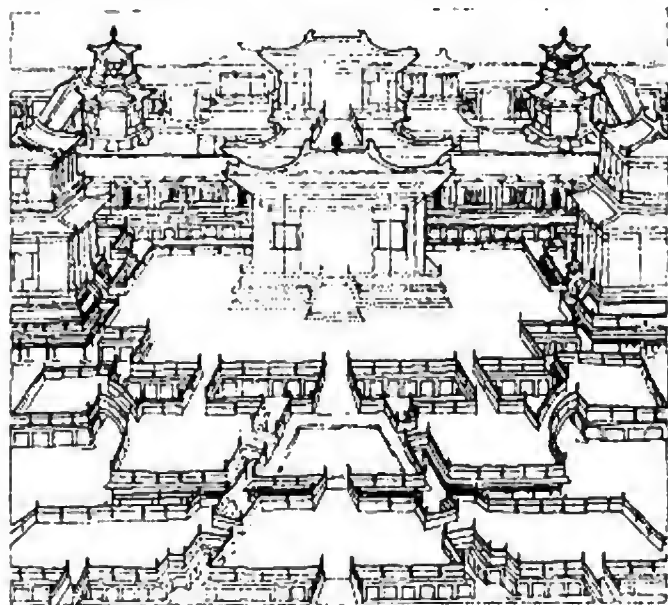


图 5－38　敦煌莫高窟晚唐第 85 窟壁画佛寺

充满着理性逻辑的建筑构图、比起欧洲教堂来并不过分巨大的建筑尺度，使得即使在佛寺中，人们也不致于过分陷入宗教的迷狂，在这里洋溢着佛国净土般的宁静。唐代佛寺的这一性格，在颇大程度上可以代表中国除了藏传佛教建筑以外的各时期佛寺的性格。只是唐代佛寺比起后代来规模更为伟丽恢宏，风格更为纯朴天真，气度从容，饱含着艺术家的充分自信，从而无愧于建筑盛期的风貌。

回廊为分划和联系空间所必需。回廊的进深或为一间，朝院外的一面设墙，墙上有窗，朝院内的一面是开敞的柱廊；或进深两间，墙在中柱一线，内外都是柱廊，有的内间是柱廊，外间隔成小房间，也有全部开敞的。有的壁画在后廊之后还有一些楼台建筑，掩映在树木花草之间。有些横向回廊在院落转角处并不终止而更向左右延伸出去直抵画边，说明在中轴主要院庭以后或左右，还会有更多的庭院。实际也正是这样，文

献记慈恩寺“凡十余院，总一千八百九十七间，敕度三百僧”（《寺塔记》）；章敬寺殿宇达四千一百三十间，分四十八院（《长安志》）。唐·道宣《戒坛图经》宋版插图表示的佛寺竟有五十几个院落之多，可见大寺规模之宏大（图5-39）。

还应该补充，隋唐以前佛寺常采取的中心塔式布局至隋已逐渐减少，寺院中心多不建塔，而移至大殿两侧、殿后、寺侧、寺后。有的寺院不建塔。《戒坛图经》中的佛塔就在大殿两侧。敦煌隋代壁画佛寺在佛殿两侧也多有楼阁（图5-40；图版34）。这一转变说明隋唐佛教的变化。南北朝以前的南北佛教，随着国家的统一而得到交流，原来的北重戒行南重义理的情况已有改变，为宣讲义理所需的大殿和讲堂更加重要了。但中心塔式佛寺在唐以后也并未绝迹，唐壁画中仍时有所见，有的实例更晚至元明。

青龙寺在长安东南新昌坊，占全坊四分之一，面积达13万平方米，是真言密宗的道场。著名日本高僧空海唐时曾在此寺就学，归国后成为日本真言宗的开山祖师。寺居乐游原岗地，岗地东西延绵，寺北墙正当岗顶，全寺向南倾下。北门楼在北墙正中，“门高出绝寰埃”，有登眺之胜。由北门直南应是全寺中轴线。考古工作已发掘了寺北半的西部[22]，知中轴以西有两处院落：较西一院回廊围绕，其南廊正中为三门，门内庭院中轴线上有一方塔，后部为大殿，殿前左右出横廊接东西院廊，横廊与院廊交接处遗址扩大，可能有角楼一类建筑，与敦煌壁画某些画面相合。此院之东另接一较小院落，中心一殿，有隋唐两代殿堂基址。对此已进行了复原研究，隋殿方形，歇山顶（图5-41、42），唐殿为长方形[23]。依中国建筑总体布局强调对称的规律推测，青龙寺原来可能会有五座院落并列，似乎是中院最大，左右尽端二院次之，其间的二院最小。此寺选址极好，背负岗峦，南向一片缓坡，可望见芙蓉园一带胜景并遥见南山。

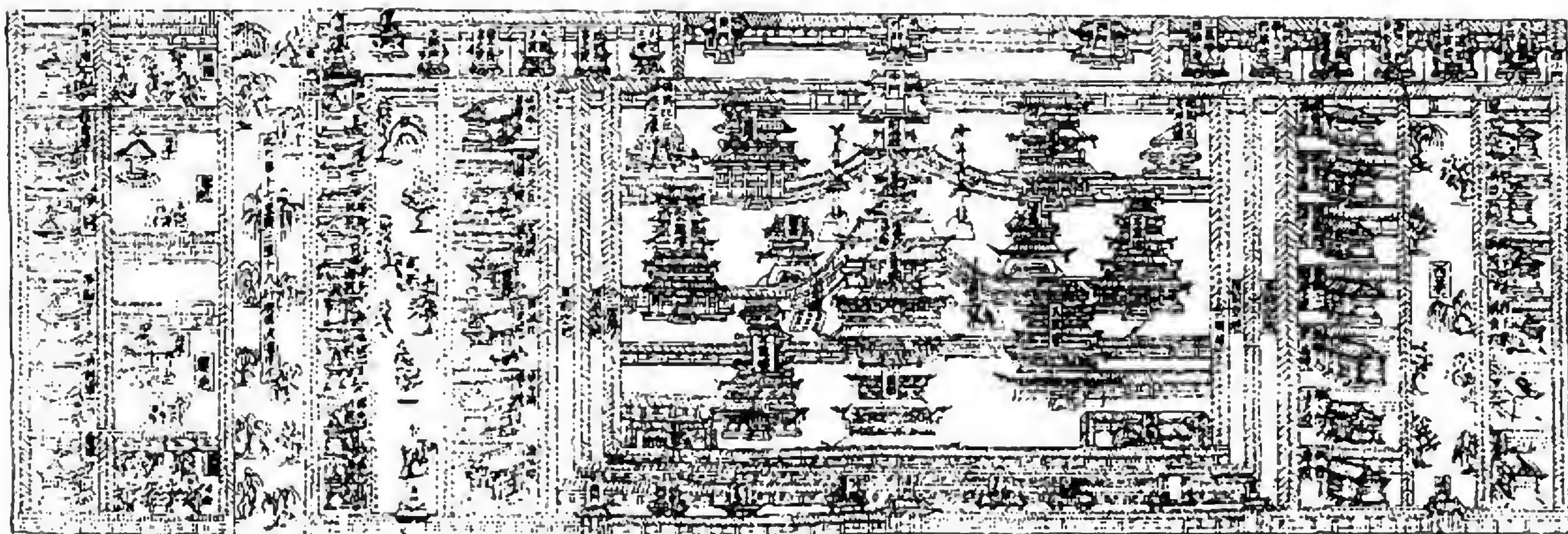


图5-39　唐道宣《戒坛图经》宋版插图中的佛寺

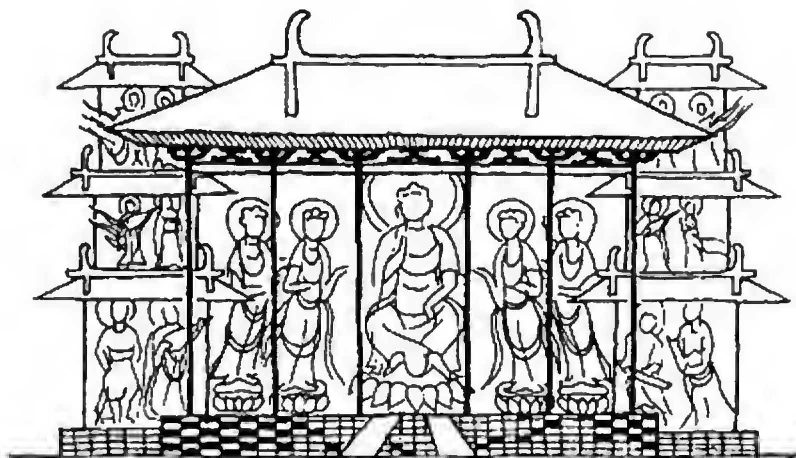
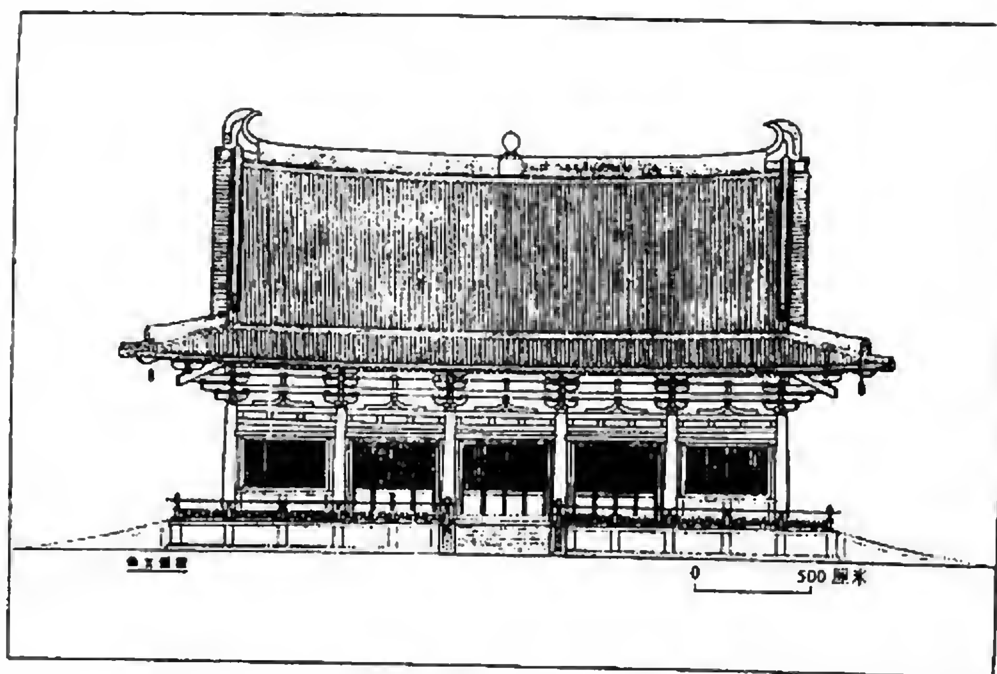


图5-40　敦煌莫高窟隋代第423窟壁画佛寺



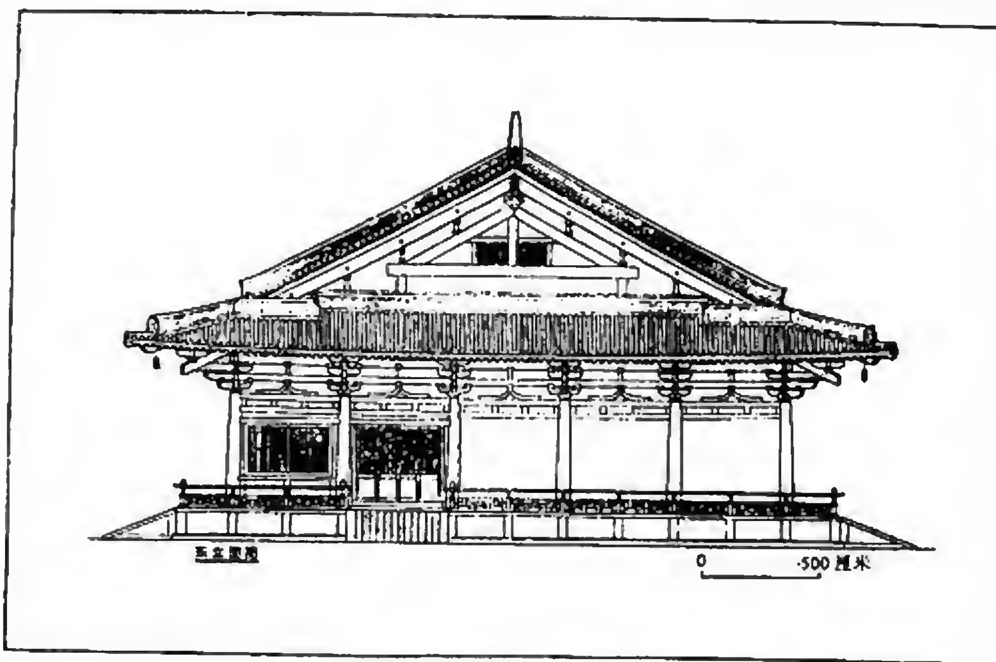


图 5－41　唐长安青龙寺隋代殿堂复原立面

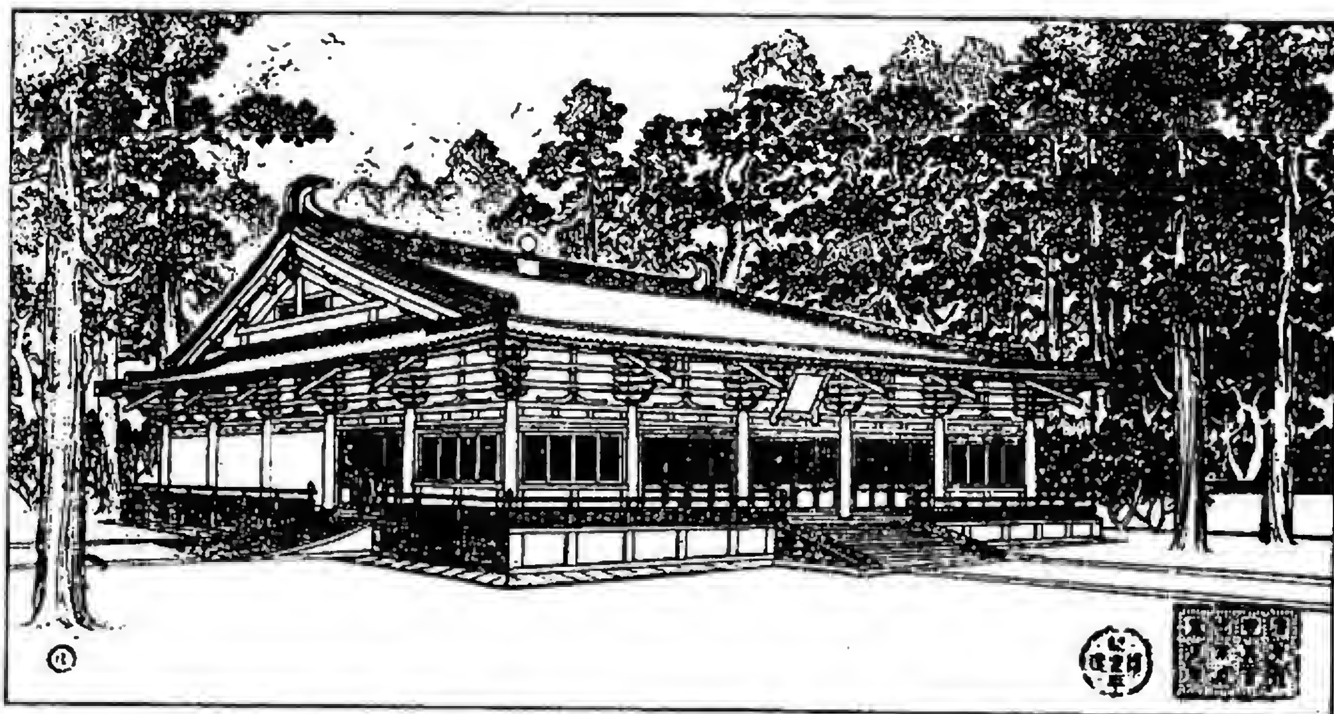


图 5－42　唐长安青龙寺隋代殿堂复原透视

二 塔（附石幢、石灯）

隋代很重视塔的建造，多次由朝廷颁令在全国立塔。隋文帝仁寿元年（621）诏三十州于十月十五日同时起造灵塔；三年，又诏五十三州立舍利塔，都是遵“有司送样”建造的木塔（《广弘明集》卷十七）。总计文帝在位，共于一百余州立舍利塔。但现存隋塔极少，而且全是砖石造，应是当时实际建造最多的木塔不易保存的缘故。源于印度窣堵波的塔经汉末至南北朝的融合，已发展成中国型式，即楼阁式和密檐式两大类型[24]。隋唐仍以这两大类型为主。从壁画、石刻和文献可得知隋唐木结构楼阁式塔的形状，但实物已经没有了。现存有一些砖结构的楼阁式塔，是对木结构此式塔的模仿。密檐塔都是砖石造，唐代遗存仍多，是北魏嵩岳寺塔的继承而且更趋民族化。隋唐还有一种继承北朝的塔形，是以木结构亭子为借鉴的亭式塔，都是单层，现存也都是砖石结构，作高僧墓塔用，当年这种塔应该也有木结构的。此外还有少量其他式样的塔如华塔等。

楼阁式塔

木结构楼阁式塔是当时塔的主流。长安永阳坊东禅定寺、西禅定寺各有“木浮图”一座，据载东寺塔七层，建于隋，“高一百三十仞，周匝百二十步”（《续高僧传》），或“崇三百三十尺（约合 90 米），周回一百二十步”（《唐两京城坊考》），规模惊人。西寺塔与东寺塔相同。延康坊、怀德坊的木塔也高“一百五十尺”，超过 40 米。四川通江千佛崖第 36 龛浮雕七重塔，完全是木结构楼阁式样，属唐前期。敦煌壁画也有楼阁式木塔，如第 361 窟（中唐）一塔，两层，方形，下有台基、勾栏，上下层每面三间，层间有平座，屋顶不是凹曲的而呈微凸状，屋檐周绕山花蕉叶，屋顶最高处立一整套塔刹。同窟还有一座二层木塔，形状奇异，基台基座都是方形，但两层塔身都作六角形，塔檐和平座则作六瓣花形，每层塔身上部都向内弯曲，木柱也成了曲柱。此类塔可能与注重神秘咒法的密宗有关。壁画里还有下层八角，上层为圆形的塔，与武则天明堂意趣相近（图 5－43）[25]。

现存唐代楼阁式塔实物都是砖砌仿木结构的，应该说和木塔容易损坏，尤其不利于防火有关；出于长期保存的目的，又不能忘情于木塔的形象，遂以砖材仿建。砖是很古老的建筑材料，但中国建筑体系始终以木为本位，以砖来“仿木”这件事的本身，就已为砖石结构建筑在符合于自身材料和结构本性的形式探求道路上预伏了不利的因素。在唐代，木结构已发展得相当成熟，人们即使面对砖石，也总不能忘记已经习惯了的木结构形式，除非有更深刻更激烈的原因，这种局面就不会改变。而由唐以至明清，这个原因都还未曾具备，砖石建筑也就只有在“仿木”的道路上一直走下去。随着木结构的愈趋发展，“仿木”的劲头也越来越足，一直到近代木结构退出历史舞台以前，中国的砖石建筑终于也未能像欧洲那样找到自己独特的发展道路，这不能不说是中国砖石建筑的悲哀。

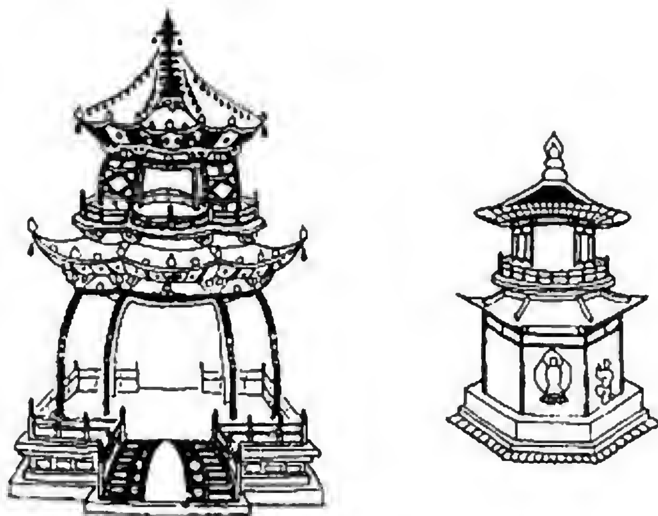


图 5－43 楼阁式塔

1 敦煌莫高窟中唐壁画两层塔

2 敦煌莫高窟晚唐壁画上八角下圆塔



图 5-44　西安兴教寺玄奘塔



图 5-45　西安慈恩寺大雁塔

楼阁式砖塔可以举出两座为代表，即西安兴教寺玄奘塔和慈恩寺塔。

玄奘塔建于高宗总章二年（669），方形，五层，高 21 米。底层南面辟半圆拱门通塔心室，室内有玄奘像。外壁面经重修，素平无柱，檐下仅有砖砌简单斗拱和普拍枋。二层以上土筑实心，砖砌外壁有半八角壁柱，皆三间四柱，斗拱同于底层。各檐在斗拱以上用“菱角牙子”（即将砖砌成锯齿形平面，砖棱向外）和叠涩砖挑出，叠涩内凹较显著，挑出较多，显得曲柔含蓄，楼阁的感觉也较强。檐端平直，檐上以反叠涩收至上层塔身。此塔比例处理较好，韵律感也较强（图 5-44）。

慈恩寺塔又名大雁塔，初建于高宗永徽三年（652），原为五层，长安年中（701～704）倒塌，又重建为十层，后经战争破坏，只剩七层。最外包砖系明万历年修缮时加砌，但仍保留了唐代构图。塔正方，高约 64 米，砖表土壁，内部是平面正方的大空筒，但各层有木楼板。砖塔表面各层以砖砌出仿木结构的方形壁柱、额枋和柱头上的栌斗，柱子分每层塔身为数间，一、二层九间，三、四层七间，五层以上均五间。各层四面正中一间辟圆券门洞，屋檐都是砖叠涩挑出，整体形象简洁、稳定而敦实（图版 35）。在第一层西门楣上有一刻石，用阴线精细地刻出一座殿堂，为初唐风格，对于研究建筑史很是珍贵（图 5-45）。

这种砖塔的特点是：一、各层高相当于一个楼层的高度，从下至上逐层收小；二、壁面砌仿木构件，壁柱分各层为数间。它体现了木楼阁的造型逻辑，但唐塔注重只在整体上对木结构楼阁造型逻辑的神似，比起五代宋以后的刻意追求细节的处处形似，更为简洁无华，体现了唐人所倾心的豪放壮阔的审美趣味。

此外，还有一座迄今尚未确定年代的楼阁式塔，即五台山佛光寺祖师塔。

祖师塔在佛光寺大殿后左侧，两层，平面六角，总高约 10 余米，砖砌。塔下由九层砖砌反叠涩台座，上承简单须弥座。以上为塔身第一层，仅正面开略扁的圆券门，门楣作菩提叶式，门内塔心室原有祖师像。塔檐挑出颇深，由砖砌多层叠涩、一列小斗和三列仰莲组成，屋顶反叠涩。第二层下有带壶门的基座和三层仰莲，塔身实心，各面砌假门或假直棂窗，在六个转角柱的柱头、柱身中段和柱脚砌为莲瓣，塔檐为三层仰莲。塔顶以仰莲刹座、六瓣形宝瓶和最上的宝珠结束（图版 36）。

此塔造型颇佳，下层粗壮简朴，墙有明显侧脚（即下大上小），显得坚实稳重。上层玲珑而小，装饰增多，引人注目。因上下层大小比较悬殊，加上下层塔檐出跳深远，又全涂白色，使全塔轮廓鲜明，明丽动人，应属优秀作品。祖师塔的六角形平面也很特殊，是宋代以前的孤例。

此塔年代迄无定论，有认为“魏齐间物”或北齐所建者，总体而言，应在盛唐以前。在上层假窗以上，曾以土朱绘出双层阑额，阑额间有五条短柱，额上绘人字形补间铺作，都是唐代前期的作风。上层角柱有三处莲花装饰，早期曾见于敦煌隋代石窟佛龛的龛柱。假门的两个门扇相错，似半开状，除此塔外，早期见于盛唐惠崇塔，宋、金墓室中更多。

密檐式塔

砖砌密檐式塔可以长安荐福寺塔（景龙年间，707～709）、河南登封法王寺塔（盛唐，约八世纪）、云南大理崇圣寺千寻塔（南诏，约九世纪）等为代表（图5－46、47；图版37、38）。

荐福寺塔又名小雁塔，原有密檐十五层，现存十三层，残高50米；法王寺塔十五层，高40米；千寻塔十六层，是古塔中密檐层数最多者，高58米。可以看出，它们除了下层特高，上有多重密檐外，体型均较瘦高挺拔。全塔中部微凸，上部收分缓和，整体如梭形，各檐端连成极为柔和的弧线，使其挺拔而不失于匆促，似乎内部蕴含着一种无尽的张力。这样的轮廓我们在嵩岳寺塔上看到过，唐代密檐塔继承了这个传统。其实有的楼阁式塔也有这种轮廓处理，但由于各层塔身较高，各檐相距较远，效果不甚显著。密檐塔则充分运用了自己的优势，在轮廓线上用心推敲，显示了艺术家的造型能力。密檐塔的层层水平檐线，大大削弱了一味升腾的动势，气度从容，温润俊秀。唐代密檐塔改变了嵩岳寺塔的十二角形平面，均作方形，与人们习见的楼阁平面相近，是此式塔进一步民族化的表现。据此也可以知道，密檐塔其实也是一种仿木结构的方式，其密“檐”就是对木构建筑屋檐的模仿，但它比砖石仿木楼阁式塔更多一些创造。

以上三塔，以法王寺塔造型比例最好，是唐代此类塔中造型最杰出者。其细高比约1/5，小于嵩岳寺塔（约1/3.6）和荐福寺塔（约1/4），而且底层特高，基台极低，更增加了挺拔的气势。但是，它又不过于细高，细高比大于千寻塔（约1/6），不像后者那样过于尖瘦。

千寻塔东临洱海，西负点苍山，是南诏都城大理的标志性建筑。在千寻塔以西，南北对称，有两座八角平面砖砌楼阁式塔，均高约40米，形象和大小相近，大约建于宋代。三塔峙立，为大理的秀丽湖山增添了不少美色。千寻塔各檐中部微向下凹，角部微翘，反映了晚唐时建筑角翘做法已渐多。塔的第一层东面开塔门，西面开一窗，以上各层依南北、东西方向交错设置券洞和券龛，对于每层塔身上下对位直通开券洞的做



图5－46　河南登封法王寺塔



图5－47　大理崇圣寺千寻塔



图 5-48 北京房山云居寺唐代密檐塔



图 5-49 西安香积寺善导塔



图 5-50 香积寺善导塔

法有所改进，有利于抗震，造型上也稍富变化。此外，离千寻塔不远，大理还有一座蛇骨塔，也建于唐代，造型也非常优秀（图版 39）。

据遗迹和文献，荐福寺塔和法王寺塔底层原来均附建一圈“副阶”，即附檐，木结构。荐福寺塔的已经复原[26]。副阶之建，加强了全塔稳定感，是嵩岳寺塔的发展，也是唐塔更加民族化的表现。塔下副阶在宋代以后更多。

此外，北京房山云居寺也有唐代密檐塔。云居寺原在寺外左右各有一座高塔，现只存东塔，建于辽代。此塔四隅各有一座小塔，有的是密檐式，也许是从他处移来的，与大塔一起，总体呈金刚宝座式组合，其中即有唐代建造的（图 5-48）。

还有一座形制比较特殊的香积寺塔也值得介绍。香积寺塔在今西安市南郊长安县，唐高宗开耀元年（681）为纪念高僧善导建造，但并非善导墓塔。原塔十三层，现残存十层，方形，底层每面宽 9.5 米，并较高，二层以上转为低矮，残存总高 33 米余。此塔底层较高，层檐较密，层数较多，具备密檐塔的特点；但二层以上的各层并不过分低矮，且各层塔身都砌出方形壁柱，分每面为三间，柱上砌出阑额，柱头和柱间砌出栌斗各一，当心间设券门，次间砖砌棣柱，所有仿木构件都涂以朱色，棣柱间并以朱色绘出直棂窗，这些又富有楼阁式塔的意味。所以，此塔是介于楼阁式和密檐式之间的形制，透露了密檐式塔的发展过程中也曾从楼阁获得过某种启发（图 5-49、50）。

亭式塔

亭式塔都是单层，又多为高僧墓塔，以前常称此式为单层塔或墓塔，其实密檐塔也是单层，只是覆盖着多层塔檐，墓塔也不全是亭式，所以还是以“亭式塔”名之为宜，以免相混。

敦煌石窟唐代壁画中的许多单层木塔都是亭式塔，如第 23 窟（盛唐）一塔，方形，塔下有须弥座式基台，基台上立木结构基座，有柱枋斗拱。基台正面有下至地面的御路式（即两边为台阶，中为斜坡）阶级。沿基台、基座四周及坡道边沿设勾栏。塔身三间，斗拱托着出檐很大的四角盝顶，屋顶檐端平直，顶中央以须弥座承托整套塔刹及垂铎垂链。全塔华丽丰富，结构和造型自然合理，虽然只是壁画，相信它反映的是实际建造的情况。陕西扶风法门寺近年出土一座唐代铜塔也是亭式[27]，与壁画所绘颇相近似（图 5-51；图版 40）。

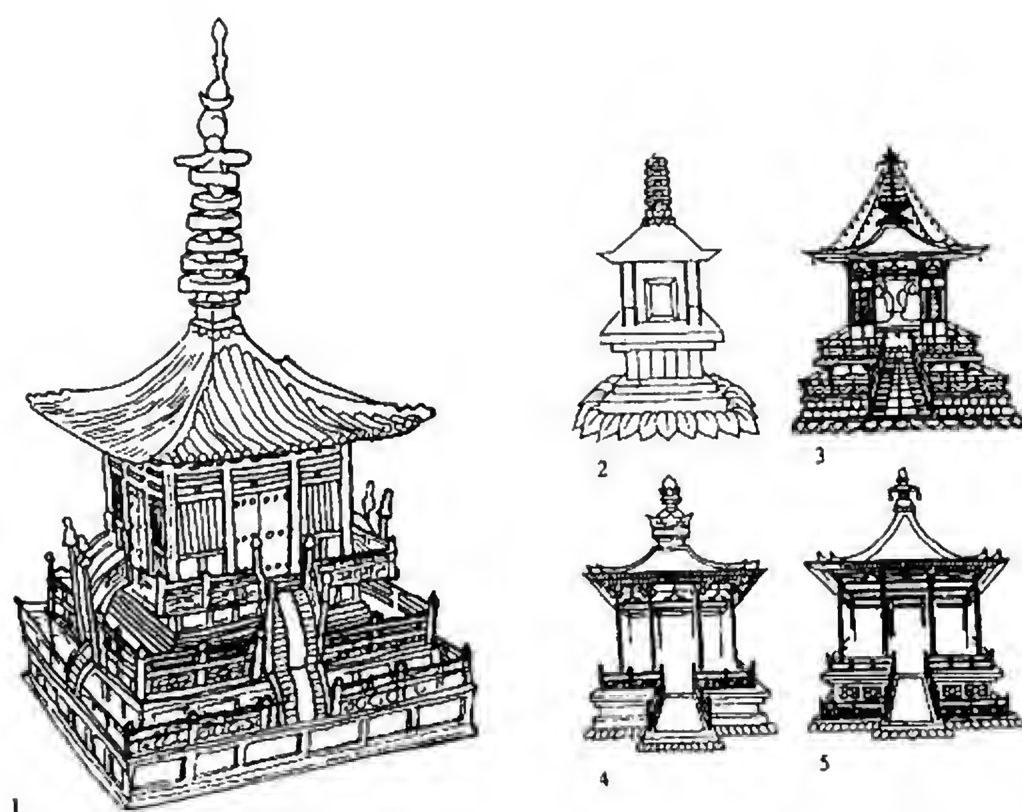


图 5－51　亭式塔

1　陕西扶风法门寺地宫出土小铜塔

2～5　敦煌莫高窟隋唐壁画亭式塔

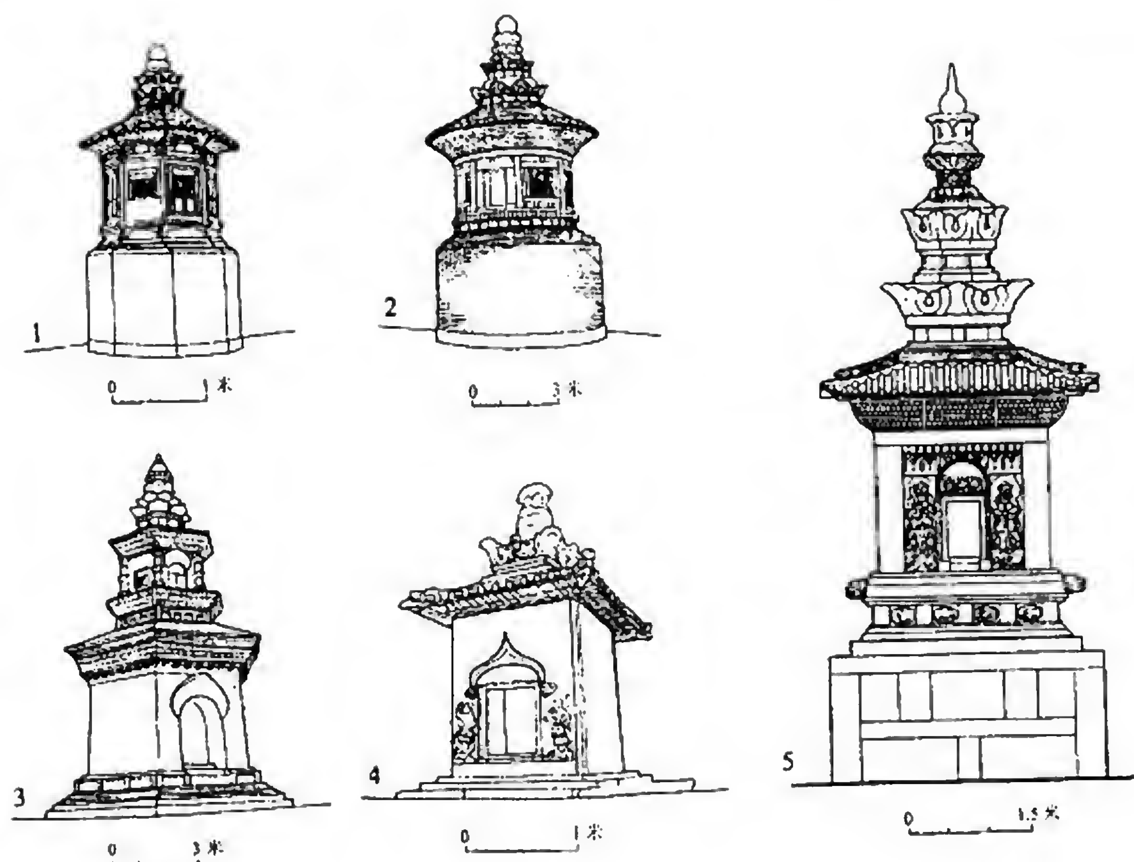


图 5－52　亭式塔

1　山西运城寿圣寺小塔　2　山西运城泛舟禅师塔　3　山西五台山佛光寺祖师塔

4　河北房山云居寺小塔　5　山西平顺明惠大师塔

现存隋唐亭式塔实物都是砖石的，较重要者如山东历城神通寺四门塔（石，隋大业七年，611）、长清灵岩寺惠崇塔（石，盛唐天宝间，742～755），河南登封会善寺净藏塔（砖，天宝五年，746），甘肃永靖炳灵寺石窟第3窟中心塔（石，盛唐，八世纪），北京房山云居寺小石塔（盛唐，八世纪），山西运城泛舟禅师塔（砖，贞元九年，793年）、平顺明惠大师塔（石，乾符四年，877年），以及山东历城神通寺龙虎塔（石，约晚唐，九世纪下半叶）等（图 5－52）。



图 5-53　山东历城神通寺四门塔



图 5-54　山东长清灵岩寺惠崇塔

它们的形制有三种：一种只是大体模仿木亭，仍保持了砖石建筑材料的比例权衡，简单质朴，如四门塔、惠崇塔等；另一种较多刻出或砌出仿木构件，比例上也尽量接近木亭，如净藏、炳灵寺第3窟、泛舟、明惠诸塔；最后一种更施加大量浮雕装饰，愈加华丽，如云居、龙虎塔等。可以看出，隋至晚唐，显然存在着从质朴向华丽演变的趋势。

四门塔全用青石砌成，方形，每边宽7.4米，塔身平素，四面开圆券门通入塔心室，室内有中心方柱，柱四面有雕像。塔檐以五层石板叠涩砌成，有内凹轮廓，檐端平直。塔顶为反叠涩微微内凹的四角攒尖顶，有精巧的石雕塔刹，与全塔的朴质形成对比。全塔高13米，不大的门洞恰当地显示了全塔的真实尺度。四门塔很重视轮廓的推敲和繁简的适度对比，格调高古，时代也最早，是此式塔的珍贵作品（图5-53）。

惠崇塔也全部石砌，与四门塔属同一类型，但总高只及后者之半。塔下有简单基座，塔身正面开门，余三面设假门，两门扇相错若半开状。塔内为覆斗顶小方室，塔顶多出一层较小的塔檐（图5-54）。

从敦煌壁画里一些窣堵波式塔的发展情况看，原来作为刹座的部分逐渐加宽，以至宽过塔身，并发展为塔檐，塔身也由圆形平面渐变为方形，如果塔身上部的轮廓线改为直线，那就和四门塔十分接近了（图5-55）。壁画上也确实出现过与四门塔十分相像的塔形。由此，四门塔的形制很可能也是从窣堵波演变来的，同样是塔的中国化途径之一[28]。此外，河南宝山灵泉寺附近的摩岩浮雕，也有亭式塔形象，都是对砖石造亭式塔的模仿。有许多与敦煌壁画十分相像，也有的与惠崇塔相同，即塔顶多出一层较小的塔檐。这样的浮雕塔多达一百五十余座，绝大多数为唐代所刻。塔上常镌有如某某比丘“灰身塔”、“烧身塔”的榜题，可知是瘗藏和尚骨灰之用（图5-56）[29]。

净藏塔是最早也是唐塔中极少见的八角形平面塔，总高约9.5米，下有高大的基台和极低的须弥基座，塔身八角各砌一角柱，柱下连以地袱和横枋，上连阑额，柱头上砌作一斗三升斗拱，阑额上为人字形补间斗拱。塔正面辟圆券门，背面嵌铭石，两侧面有假门，四斜面浮雕直棂窗，都忠实模仿了木结构。塔顶原状损毁较重，可以看出在砖砌的屋顶上有一层缩小了的重檐和比例颇大的塔刹（图5-57）。

炳灵寺塔在方形窟室中心，是唐代已少见的中心塔柱式石窟的中心塔（图5-58）。塔方形，下为基座、踏道，塔身三间，壁上刻出仿木柱枋斗拱，顶为四坡盝顶，刻瓦垅，檐下刻椽头，最顶遗有刹座，以上皆佚。此塔虽为石刻，却是对木结构塔的忠实模写。明惠塔也是方形，泛舟塔（图版41）则是圆形，它们和净藏塔一样，都较多地做出仿木构件。这几座塔都以比例适宜见长，尤其明惠塔出檐深远，微有角翘，比例优美，自然适度，是唐塔中的精品。其塔门两侧浮雕的天王像也是上乘之作。

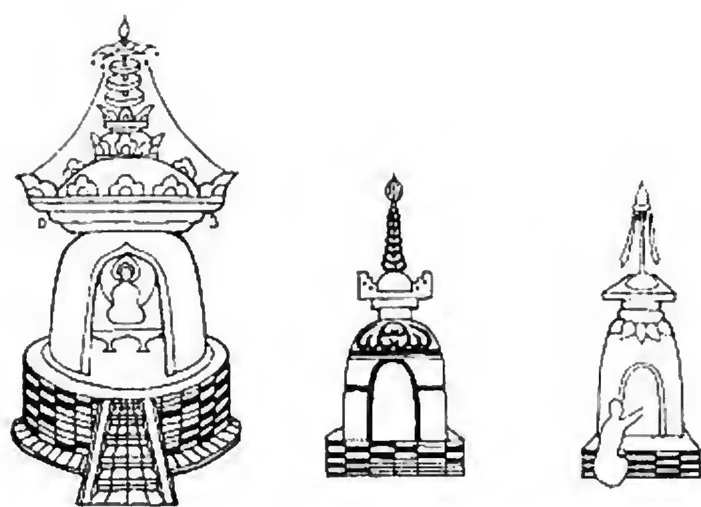


图 5－55　敦煌莫高窟隋唐壁画窣堵波式塔

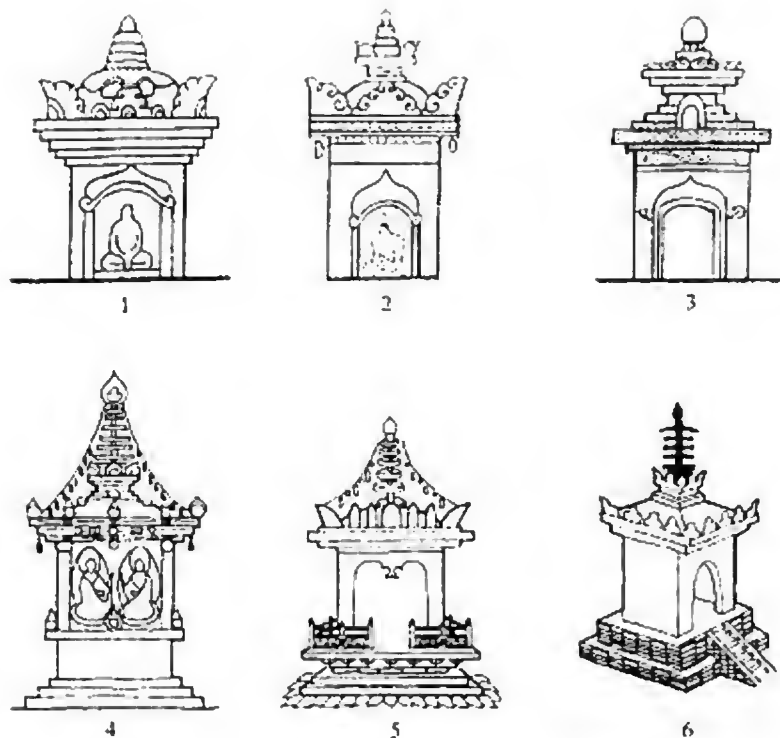


图 5－56　唐代亭式塔

1～3　河南宝山灵泉寺摩崖石刻　4～6　敦煌莫高窟壁画



图 5－57　河南登封会善寺净藏禅师塔



图 5－58　甘肃永靖炳灵寺唐代第 3 窟石刻中心塔

云居寺小塔和龙虎塔都是石刻方塔，除较多地模仿木构外有更多精美浮雕，龙虎塔尤其华丽。龙虎塔在神通寺塔林一端，耸然高出众塔之上，形象突出。塔下有多至三层的重叠须弥座。塔身正方，每面宽 4 米，四面辟圆券门通入塔心室，室内有中心方柱。须弥座及塔身都是石砌，以上改为砖，檐下有比较密集的两跳偷心华拱，承两重椽子，再上屋顶收小成束腰状，此上又用砖砌两跳华拱挑出方形刹座，座四角砌蕉叶，座上有复杂的塔刹，全高 10.8 米。须弥座上雕刻力士和飞天，塔身各面布满高浮雕，刻金刚、罗汉、飞天、菩萨及飞龙、飞虎等。浮雕技法高妙（图 5－59）。龙虎塔的年代没有可靠的资料，有的认为可早至隋，有的认为可晚至金。离此塔不远有一座皇姑庵塔，又名小龙虎塔，塔檐以下与龙虎塔十分接近，塔身也饰满高浮雕，塔檐以上为密檐式。此塔有唐开元五年（717）题记。龙虎塔的石刻有较显著的唐代风格，但两层砖



图 5-59　山东历城神通寺龙虎塔



图 5-60　陕西户县草堂寺鸠摩罗什塔

砌斗拱的形制又与开封北宋繁塔（977）和佑国寺塔（1049）的斗拱十分相近。据上，可大致定为晚唐，或许塔檐以上为宋初所改。

综上，可以看出，唐代楼阁式或密檐式等大塔都相当简洁，并不精确地模仿木构，也没有很多浮雕装饰，而亭式塔大都有更多的仿木倾向，并采用华丽的浮雕，而且这种趋势愈加明显。如果说，高耸入云的大塔是以其伟岸的整体造型取胜的话，那么，那些亭式小塔则是以其更宜近观的华丽精巧而见长了。亭式塔的人间气息更浓，感情更细腻，是其造型趋向的内因。

此外，陕西户县草堂寺鸠摩罗什小石塔也是亭式。塔建于唐代，埋藏后秦龟兹高僧鸠摩罗什的遗骨。塔身八角，塔顶却是方形，塔下有华丽的须弥座（图 5-60）。

异形塔

九顶塔在山东历城神通寺东南，距四门塔与龙虎塔不远。其形制与一般佛塔的最大不同是在亭顶耸建九座小塔[30]。塔平面八角，下为塔身，每面弦长 1.99 米、檐高 6.78 米；塔身又分上下二段，各占其半，二段之间仅以简单方线划分。下段素平无物，砌筑粗糙，似乎曾有包砌；上段磨砖对缝，砌筑精良。在上段南面开券门，通塔心室，内有石佛一躯。塔檐由平砖叠涩十七层挑出。屋顶为八角盝顶，上面砌平如台，台上丛立小塔九座：中央一座稍大，八隅各一较小，都是方形三层密檐式，各小塔下都有莲座。九顶塔建造的时代，据塔心室石佛像和九座小塔的风格判断，大约在中唐或晚唐。似可认为它是一座早期华塔（图 5-61）。

“华塔”是一种不常见的塔式，宋辽金颇多，通常下部是单层亭式，上面耸立巨大塔顶，塔顶表面饰有很多莲瓣，每瓣上立一座小塔，尖顶立一较大之塔，表现的是《华严经》所述之“华严世界”。《华严经》东晋时传入中国，初唐时开创华严宗，中唐敦煌壁画已绘有华严经变。九顶塔与上述形制不同，但顶上的九座小塔与华塔的意象仍颇相通，九塔中最大一塔即为华严世界毗卢遮那佛居处，其余八座表征为华严世界中之诸小世界。关于华塔，将在下章详述。

九顶塔造型最值得称道的是它的繁简对比和凹弧处理。上部九塔是寓意主题所在，以丰繁取胜，下部则尽量简化，对比十分鲜明。它又广泛利用内凹的弧线弧面（如八角塔身各面都是内凹的，檐部和屋顶的平面



图 5－61　山东历城九顶塔

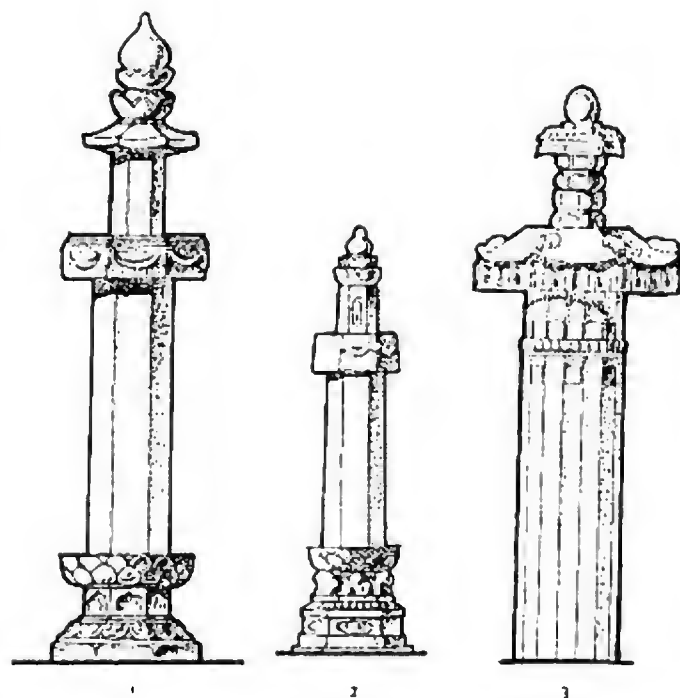


图 5－62　石幢

1、2　山西五台山佛光寺唐代石幢　3　西安开元寺唐十六面残幢

也向内凹进），使屋角有类似起翘的微妙效果。屋顶除了平面内凹外，立面也有内凹，故檐下和屋面都是双曲面，在阳光照耀下，光影颇为动人。这些曲线、曲面与上部九塔完全由直线组成的硬朗造型又形成对比，其“缔构精巧，他寺所未经有”。九顶塔开创的凹弧手法，从宋至清各代建筑尤其是砖石塔中仍常有所见。

石幢和石灯

幢字从巾，本意是旌旗，秦汉时也称为幡，或信幡、幡帜、铭旌和灵旗。佛教传入以后借用此字指称一种佛前供具，是在一根直立木竿上串连多重圆形华盖，华盖周围垂以幢幡、垂幔等，木竿下安十字座。幢的用意是“表麾群生，制魔众”。敦煌唐代壁画里有很多幢的形象。唐代密宗传入后又常在幢上书写陀罗尼经文，认为可以灭罪避恶[31]，所以佛幢又常称为陀罗尼经幢。为求久远，用石刻造，即为石幢。石幢从唐代始，也以唐代最多，据调查仅陕西就有八十余座，南宋以后逐渐少见，但直到明清仍有凿造。现存最早的石幢凿于唐永昌元年（689），距陀罗尼经译出只有几年。

唐幢可以佛光寺乾符四年（877）者为代表[32]。此幢立在山门内庭院近中部，全高 4.5 米，最下为须弥座，上承第一段八角形幢身，幢身上刻陀罗尼经及立幢人名。再上为平置的八角华盖，八面皆刻垂幔、垂绶，八角各出狮头衔缨络。第二段幢身较细较低，亦八角，承托着幢顶八角攒尖屋盖及两重花叶托着的宝珠。可以明显看出它的华盖是对纺织品华盖的仿造，但也只是神似意到而已。石幢发展了原幢的较稳定的部分竿和座子，竿变成了幢身，而将华盖缩小，并浮雕垂幔等织品以为示意，经文也从华盖上转到幢身上，位置较充裕而且较适合观看。华盖之下稳重，以上则轻巧秀丽，全幢轻重合宜，繁简适度。与唐代建筑总体风格一致，唐代石幢造型多质直简朴，至宋趋于华靡（图 5－62）。

灯对于佛教有特殊意义。佛教把火光比作佛的威神，灯是佛前供具，“百千灯明忏悔罪”、“为世灯明最福田”。传说释迦牟尼降伏神魔在正月十五，所以这一天要举行燃灯法会，自东汉佛教传入，中国定此日为元宵节，又称灯节，盛饰灯彩，全民同庆。所以石灯也是佛寺中常见的一种建筑小品，在石柱顶上立中空小石亭，亭内置灯。石亭或象征天宫楼阁，灯则意为佛光普被，所谓“无量火焰，照耀无极”。现存最早的石灯是太原童子寺的北齐遗物。唐代现存还有两座石灯，分别在山西长子县法兴禅寺和黑龙江宁安县原渤海国上京兴隆寺（图 5－63）。石灯在日本和朝鲜的佛寺、园林中遗存甚多。



图 5－63　黑龙江宁安渤海上京兴隆寺石灯

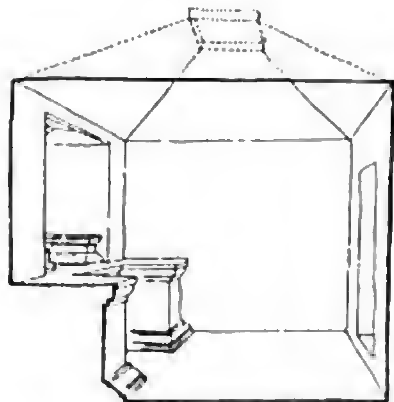
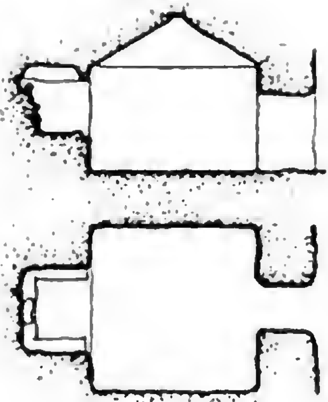



图 5－64　唐代覆斗式石窟

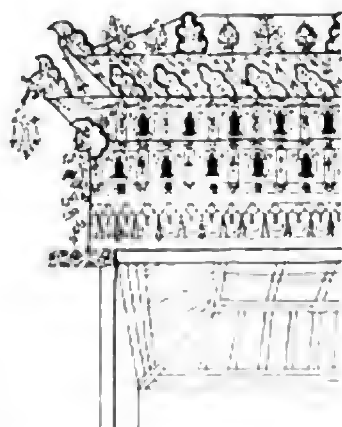
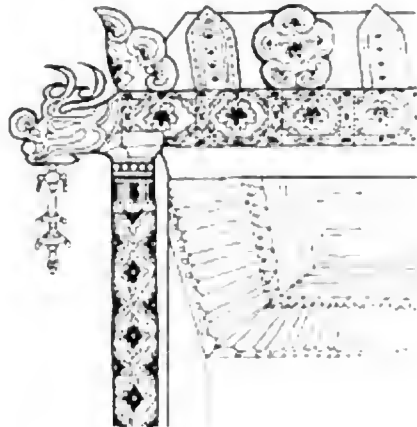



图 5－65　敦煌莫高窟唐代覆斗式窟龛外壁画佛帐

三　石窟

隋唐佛教石窟寺特别兴盛。以敦煌莫高窟为例，现存四百九十二窟中隋唐窟即有三百十一座，占总数百分之七十以上。窟内壁画提供了宝贵而丰富的建筑形象，是研究建筑史的最重要的资料，窟室本身也是建筑艺术史应关注的对象。隋唐敦煌石窟以北朝已出现的覆斗式窟最多，是隋唐的代表窟形，尚有少数的大佛窟和涅槃窟[33]。

覆斗式窟

覆斗式窟的窟顶是对现实中“斗帐”的模仿，整个窟室则是当时不建中心塔的宅院式佛寺的缩影。隋唐较早的覆斗式窟与北朝无大区别，只是后壁佛龛的平面由半圆改为外大内小的梯形，龛上的半圆拱改为上沿平直，龛顶是斜面，前高后低。中唐以后龛平面又变为矩形、覆以盝形佛帐式龛顶，正中做出支条方格组成的平棋，四周斜面塑画出峻脚椽，龛外左右沿画帐柱，上沿画附有仰阳板、山花蕉叶和角端伸出龙头衔流苏的一整套帐顶，所以佛龛本身即是当时盛行于佛殿内的佛帐的再现，全窟也就如同一座佛殿，不再表征为整座佛寺了。覆斗窟中心高起，无平顶的压抑感，没有中心柱，各壁面前均无遮挡，也减少了光线的阻挡，适应了绘制大型经变画的要求（图 5－64～66）。

大佛窟

武则天为取得最高统治权，也曾利用佛教。高宗咸亨三年（672）敕于龙门石窟凿大卢舍那佛像龛，武后助脂粉钱二万贯。永昌二年（690），薛怀义与僧法明等撰《大云经疏》，以《大云经》中有“一佛没七百



图 5－66　敦煌莫高窟盛唐第 45 窟

覆斗式窟

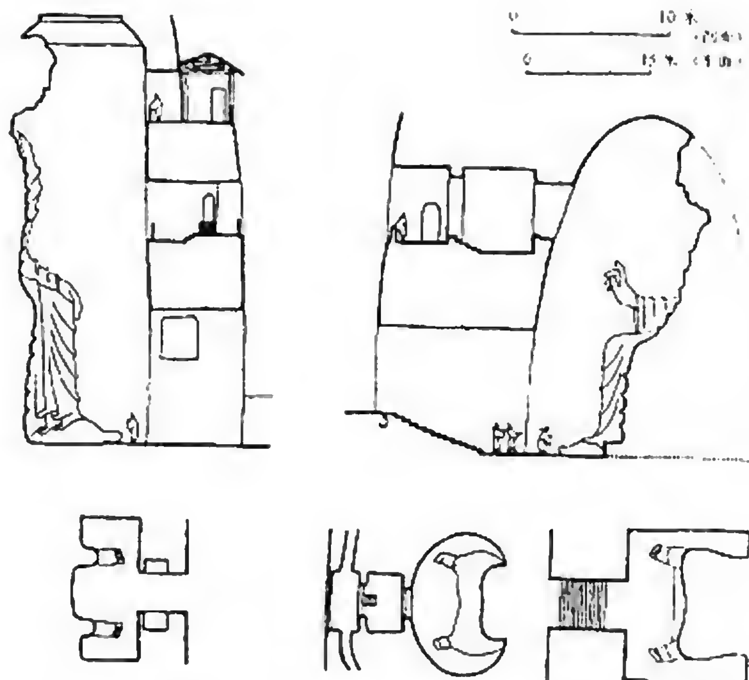


图 5－67　大佛窟

1　敦煌莫高窟盛唐第 130 窟　2　榆林窟宋代第 6 窟

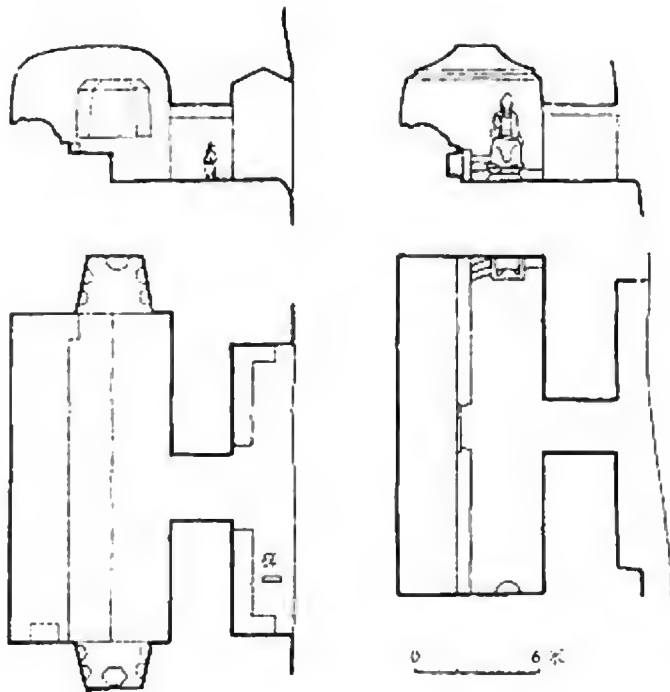


图 5－68　涅槃窟

1　敦煌莫高窟盛唐第 148 窟

2　敦煌莫高窟中唐第 158 窟

年后为女王下世，威伏天下”一语，宣称武氏即弥勒，当为人主。九月改唐为周，武氏登位，自号“慈氏越古金轮圣神皇帝”（慈氏即弥勒），改元天授，令各州县普建大云寺。此后不久，在敦煌、四川乐山都凿刻了高达数十米的弥勒大佛。敦煌的大佛窟就是在这种政治态势下凿造的，有两座，即莫高窟第 96 窟和 130 窟。窟内高大的石胎泥塑弥勒大佛分别高达 33 米和 26 米，凿于武则天天册万岁元年（695）和玄宗开元初（713～725）。洞窟内部空间高耸，下大上小，人在窟底仰视，产生透视错觉，更强调了窟室和佛像的高大。佛像眼光微微下视，似与人眼相接，人神感应，增加了宗教感染力。大佛窟的前壁上部凿出甬道，恰为大佛头部的光线来源（图 5－67；图版 42）。

涅槃窟

涅槃窟内安置佛涅槃像，平面横长。敦煌两座大型涅槃窟，即莫高窟第 148 窟（盛唐）和 158 窟（中唐），里面都有长达 16～17 米的卧佛像（图 5－68；图版 43）。

第四节　陵　墓

继秦汉以后唐代掀起了中国第二次陵墓建设高潮。包括武则天在内，唐朝共二十一帝，除昭宗、哀宗葬在河南、山东外，陵墓都在关中渭北盆地北缘与高塬交界处，号称“关中十八陵”（其中武氏与高宗合葬）。它们自西而东绵延100余公里，排列成以长安为中心的扇形（图5－69）。王侯贵戚的墓也大都在此[34]。

唐代帝陵的特点是：

一、十八陵中除在高原平坦地段的献陵、崇陵、端陵以覆斗形土冢起“方上”式坟丘外，余皆借鉴魏晋南朝流行的“阴葬不起坟”的做法并予以发展，称为“不封不树”、“依山为陵”。这种做法在西汉已有个别出现，如渭南霸陵“因山为藏，不复起坟”，在唐代则初创于唐太宗昭陵，史载“志存俭约”、“不烦费人工”、“足容一棺而已”，实际上仍有体量高大的坟丘，只不过都是利用自然孤山穿石成坟，其气势磅礴，较之人工起坟，甚或过之，而穿石成坟所费的人工，并无“俭约”可言。如高宗和武则天合葬的乾陵，以梁山主峰为陵山，高出陵前御道约70米，较之秦汉一般只高约20～30米的“方上”要雄伟得多。各陵以层峦起伏的北山为背景，南面横亘广阔的关中平原，与终南、太白诸山遥遥相对，渭水远横于前，泾水萦绕其间，近则浅沟深壑，前面一带平川，黍苗离离，广原寂寂，更衬出陵山主峰的高显（图5－70～72）。

二、继续了汉代陵园四向开门的传统并更加发展，形成表征帝居的宏伟构图：在陵丘四周建方形围墙，

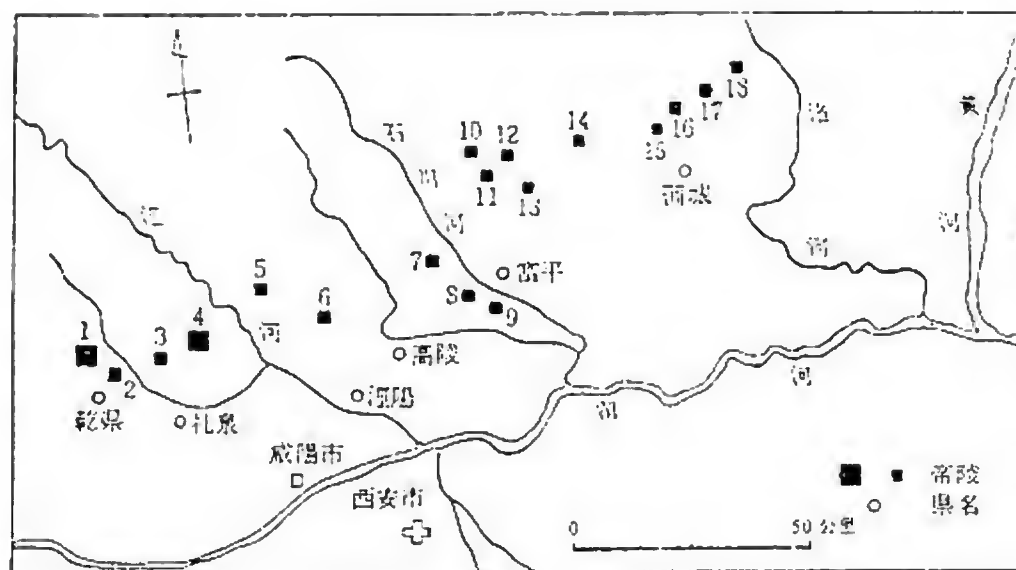


图5－69　唐“关中十八陵”分布图

1　乾陵（高宗、武后）　2　靖陵（僖宗）　3　建陵（肃宗）　4　昭陵（太宗）　5　贞陵（宣宗）　6　崇陵（德宗）　7　庄陵（敬宗）　8　端陵（武宗）　9　献陵（高祖）　10　简陵（懿宗）　11　元陵（代宗）　12　章陵（文宗）　13　定陵（中宗）　14　丰陵（顺宗）　15　桥陵（睿宗）　16　景陵（宪宗）　17　光陵（穆宗）　18　泰陵（玄宗）



图5－70　陕西乾县乾陵

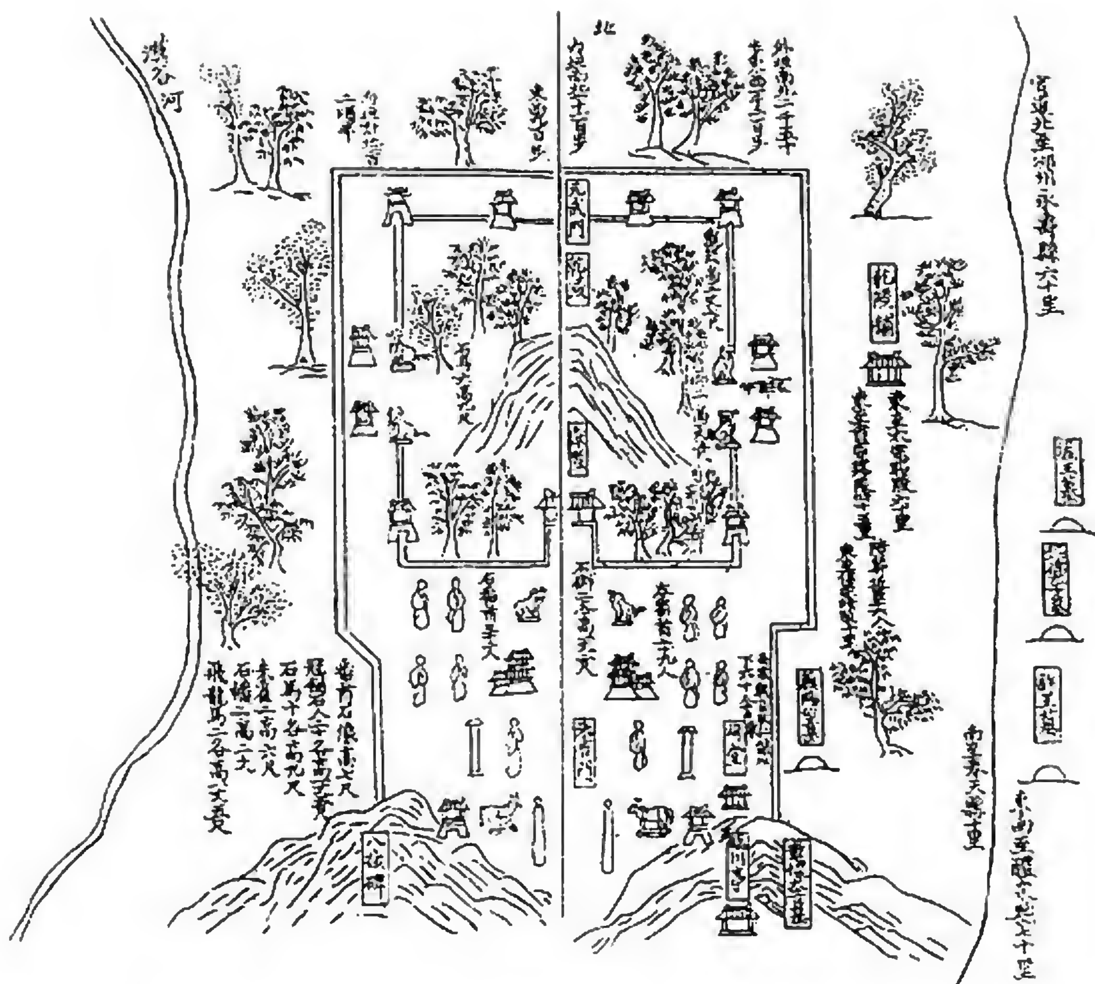


图 5－71 “唐高宗乾陵图”

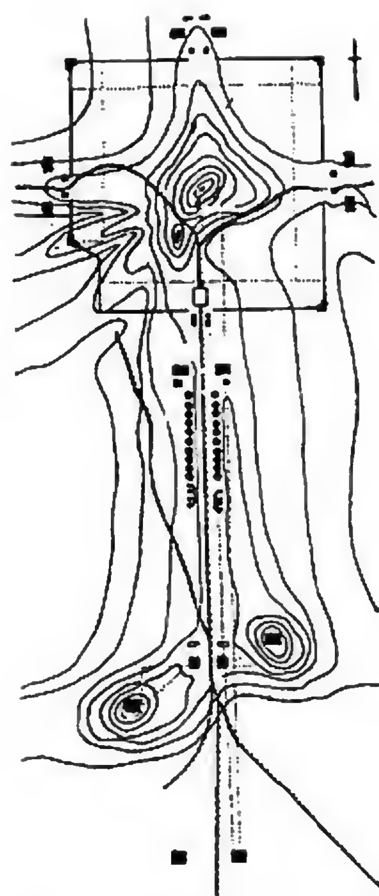


图 5－72 乾陵总平面

称为内城，四面正中为门，设门楼，四角设角楼；南门朱雀门内建献殿，举行大祭典礼；朱雀门外是长达3～4公里的御道，即古之“神道”。御道最南端以一对土阙开始，阙后为门，向北离朱雀门约数百米至1公里是第二对土阙及第二道门，再由此门通向朱雀门前的第三对土阙。在第一、二道门之间的广大范围分布众多的陪葬墓。太宗昭陵的陪葬墓最多，达一百六十七座。整个陵区范围十分宏大，昭陵和宣宗贞陵的范围周达60公里，超过了长安郭城。乾陵次之，周40公里，相当于长安。以下各陵周10公里至30余公里不等，各帝陵中以乾陵保存最好。乾陵的第二对阙利用御道左右高约40米的对峙二岗为基，阙本身高15米。

三、精华荟萃的石刻艺术：在神道两侧列石刻，汉代已有，一般数量甚少；南朝形成制度，数量也不多；唐初在石刻题材、数目和位置上都不一致，其中“昭陵六骏”浮雕是唐代石刻最杰出的艺术作品之一；乾陵以后形成了一套新的制度，以后各陵大体因之，并一直影响到宋、明、清各代。以乾陵为例，由第二道门向北，在御道两侧自南而北列华表一对、翼马一对、浮雕鸵鸟一对、石马各附牵马人五对、石人十对。此外，乾陵在石人和第三道阙之间还有无字碑、述圣记碑各一通。在第三道阙和阙北朱雀门前石狮之间左右共列六十一王宾石像。内城东、西、北三门与南门一样，门外也有石狮一对、土阙一对。北门土阙外又加立马三对，号为“六龙”，表明是帝宫的内厩。陵区广植松柏槐杨，将石刻衬托出来。这些石刻无疑丰富了陵区内容，扩大了陵区的控制空间，对比出陵丘的高大，对于渲染尊严和崇高的气氛起了很大作用。

可以看出这种陵制与长安城的规划思想相当一致，整个陵区相当于郭城，陪葬墓在“里坊”区；由二道门向北相当于皇城，石人和石兽则象征为帝王出行时的仪仗；朱雀门内的“内城”相当于宫城。陵园设计也同都城一样，渗透着严格的礼制逻辑，一切为了突出皇权的尊严。

唐代帝陵还有所谓“下宫”之设。先秦陵墓常于封土顶建享堂，是献祭之所。秦始皇除墓顶享堂外，又“起寝于墓侧”，作为死者灵魂日常“起居”的地方。“日祭寝”，每天都要祭献，享堂只用为一定时间举行大祭。唐代的献殿相当于前此的享堂，而称寝殿所在地为下宫。唐陵下宫多在陵山的南方偏西处，离陵山约五里，昭陵下宫距陵十八里。把下宫远离，是为了突出在献殿举行的正式祭典的重要性。

唐代帝陵在五代就大都被盗了。《新五代史·温韬传》说："韬在镇七年，唐诸陵在其境内者悉发掘之，取其所藏金宝……惟乾陵风雨不可发。"温韬可能还亲自到过地下墓室，他曾说，昭陵的地下宫殿"壮丽不异人间"。现唐代诸陵均未经正式考古发掘，墓葬地下部分的形制仍不明，仅从文献和试掘结果，知乾陵墓道全长 65 米、宽 3.87 米，填满了石条，"其石缝铸铁，以固其中"。

贵戚王侯的坟墓则有封土，大致有两种形式，一为覆斗形，一为圆冢。覆斗形墓的墓主地位较高，如懿德太子、李宪、武则天的母亲杨氏和永泰公主等。懿德太子墓是乾陵陪葬墓，"号墓为陵"；李宪曾让位于玄宗，死后以皇帝礼入葬，也号墓为陵，称惠陵；杨氏墓也曾一度号墓为陵（以上均未入于"十八陵"中）。这些仅次于皇帝身份的墓上有两层覆斗形封土堆，四周有方形围墙，四角有角墩，正南开门，门两侧向前连接围墙，墙尽端建土阙。阙外神道左右立石刻，自南而北一般是华表一对、石人二对、石狮一对。一般太子、公主墓地位稍低，只有单层覆斗，围墙范围较小，石刻中有石羊，如章怀太子墓。圆冢者品位更低，墓主是低一级的宗室王公贵戚和大臣，一般没有围墙和石刻。

从已发掘的几座大型唐墓如懿德、永泰、章怀及韦泂墓看来，无论是覆斗冢或圆冢，地下部分的形制都差不多，仅规模大小不同[35]。墓道均南北向，由平地向北斜下，露天开挖，然后继续斜下穿过一串筒券顶的过洞，过洞之间有二至七个"天井"。天井也是露天开挖葬后封土的。过洞和天井以后再以水平甬道联系前后墓室，后墓室偏西，与后甬道的关系呈刀状，在"刀"面部分置刻成庑殿顶殿堂状的石椁。墓道、过洞、"天井"、甬道和墓室等表面全为砖砌，在壁面和顶部绘有壁画，题材是建筑、人物、龙、天体和装饰图案，石椁上也有精美的线刻人物和图案。懿德墓地下部分总长达 100.8 米。永泰墓近 90 米（图 5－73）。

全墓形制和壁画的布局给人以这样的印象，即墓室的设计构思实得自生人的住所。最南第一过洞相当于宫院或邸宅的大门，诸多的"天井"像是重重院落，前后两座墓室可能就是前堂后寝的示意了。

一般墓葬不会有这么大的规模，如太原南郊一墓，只有一个墓室。墓室覆斗顶，四坡按方位绘青龙、白虎等四神，室内四壁绘柱廊，阑额上有一斗三升和人字拱，柱间绘人物、树木（图 5－74）。

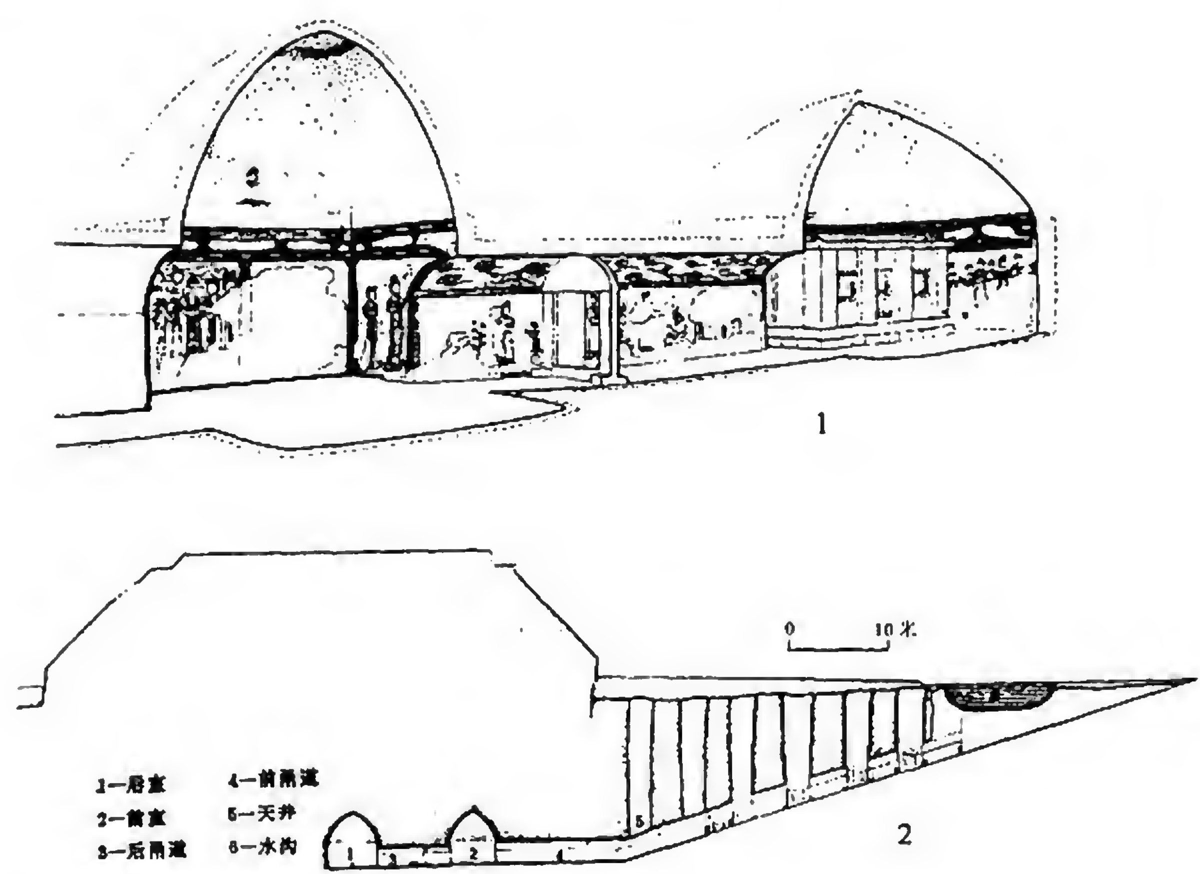


图 5－73 陕西乾县唐永泰公主墓

1 墓室剖透 2 墓室剖面

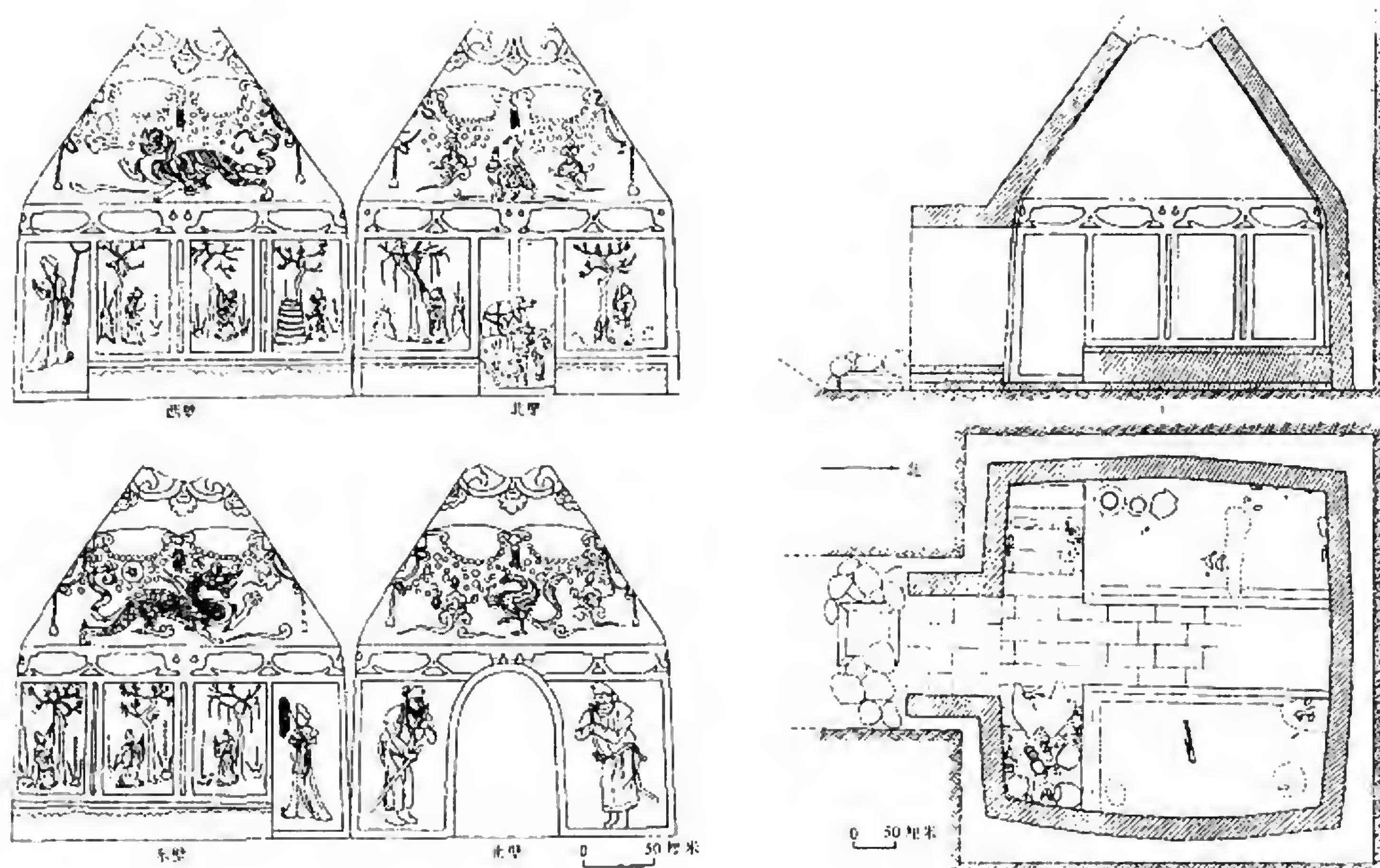


图 5－74　太原南郊唐墓平、剖面及墓室壁画展开图

第五节　园　林（附住宅）

一　概述

中国园林与欧洲园林遥相呼应，成为风格旨趣大相径庭的东、西两大园林体系。简言之，中国园林是自然式，取“有若自然”的自由式构图，欧洲园林是几何式（伊斯兰园林也是几何式），取几何规则式布局，“强迫自然接受均称的法则”。十七世纪末，英国人坦伯尔（William Temple）爵士评论中国与西方园林说：“可以有另外一种完全不规则的花园，它们可能比任何其它形式都更美。不过，它们所在的地段必须有非常好的自然条件，同时，又需要一个在人工修饰方面富有想象力和判断力的伟大民族。……在我们这儿，房屋和种植的美，都主要表现在一定的比例、对称和整齐划一上；我们的道路和我们的树木一棵挨一棵地排列成行，间隔准确。中国人要讥笑这种植树的方法……中国人运用极其丰富的想象力来造成十分美丽夺目的形象，但是，不用那种肤浅地就看得出来的规则和配置各部分的方法……中国的花园如同大自然的一个单元。”[36]这段话虽出自他对于清代园林的印象，却也适用于各代。

早在唐代，中国园林艺术就传入日本等近邻国家，并产生了巨大影响，十七世纪后又传入欧洲，对西方园林也产生了影响，被尊称为“世界园林之母”，享有崇高的地位。

在中国，建筑群的总体布局以至整座城市，都强调规则对称，但园林却是自由的。西方则刚好相反，建筑群和城市自由多变，而园林却规则谨严：笔直的道路、几何形的水池、地毯般的花坛，人工气息极强。这些情况造成了两个建筑体系内部的互补，也反映了两种文化对待自然的不同态度。显然，中国人尊奉的天人合一、天地为庐、“人法地，地法天，天法道，道法自然”等哲学思想，对中国园林的构思创意起了根本性

的作用。

中国园林这一总的精神，早在园林出现之初的商周时代就已发轫，历三千多年而不断滋荣。在这一发展链条上，隋唐是一个重要时期。

商周已有所谓“圃”、“园”、“苑”、“囿”等词出现，都是指最初的园林，特点是范围很大，基本上纯任自然，放养野兽，并有耕作，除供帝王畋猎游乐外，也有经济生产的作用。秦代、西汉，以宫苑形态出现的皇家园林盛行，专属帝王，动辄包揽二三百里，尺度巨大，以真山真水为造园要素，内容已相当丰富；人工经营也更多，如苑内一些规模甚为巨大的离宫别馆等建筑组群，大苑中复有许多小苑。秦上林苑和西汉上林苑都是著名的苑。两汉贵族富商已兴建私家园林，规模虽较皇苑为小，却也是“诸宫观相连，延亘数十里”，造园手法取则皇苑；仍以自然山水为主，其中人力的加工，亦以形似地模仿自然为要，“十里九坂，以象二崤，深林绝涧，有若自然”。

魏晋社会动乱，人生多忧，促使文人士大夫更多地转向自然，多借托隐逸，寄情林泉，对自然的体察当比帝王富民更多一层意趣，感受也更精微了。以刘伶“吾以天地为栋宇”表达的这一代文人对自然的热爱，转化到文艺中，就是以陶渊明、谢灵运的山水诗和诸多山水画的出现，这一形势，当然也对园林产生了影响，私家园林的性质已向士人园转化。与前此侧重于写实而粗放的园林比较，魏晋士人园林设计思想的主要成就即在于写意概念的建立。此时，“有若自然”的“有若”已不再着意于形似，而更侧重于神似，即重在对自然体察基础上的提炼、概括和典型化。

从当时的画论中也可见出这种园林观的影子。如王微提出“神明降之”的理论，认为山水画的创作要避免完全被动的模仿，而应将画家的“神明”即主观的感情体验注入其中。宗炳提出观察自然应有“应目、会心、为理”的过程，即自然对象摄入于眼，应理会于心，再提炼成理。其它诸如“心师造化”、“迁想妙得”、“以形写神”、“气韵生动”等等，都说明了艺术家面对自然时应把持的一种主体能动心态。这样的作品，虽已不是自然本身，却更能表现自然的真趣，使人得以“卧以游之”。

到了隋唐，山水诗、山水画及其理论更趋成熟，园林也有很大进步，人们已不太着意于大尺度地“再现”真实的自然，而是以浪漫主义的手法，在人造园林的有限空间中去“表现”无限自然的真情实趣，小中见大，见微知著。这种造园思想，尤其在规模较小的私家园林中更具优势。它不但具有经济上的可行性，更具有美学上的巨大价值，意境更加深邃，情趣更为动人。

例如，唐代诗人兼造园家白居易就说过：“矧予自思，从幼迨老，若白屋，若朱门，凡所止虽一日二日，辄覆篑土为台，聚拳石为山，环斗水为池，其喜山水病癖如此。”篑土、拳石、斗水，皆蕞尔小类，然而经过创作，却能为台为山为池，生动地道出了小中见大的意义。方干《于秀才小池》亦云：“一泓潋滟复澄明，半日工夫筑小庭；占地无过四五尺，浸天应入两三星。鹢舟草标浮霜叶，渔火沙边驻水萤；才见规模识方寸，知君立意在沧溟。”以霜叶为舟、水萤为渔火，半日而就，数尺而已。这种盆景式的小庭，虽说不是园林的主体，但它的咫尺天下而“立意沧溟”的构思，却正与中国园林的发展主流相通。

所以，仅仅以为中国园林为自然式还是不够的，它毕竟是人的创造，其中人的因素比起自然因素更值得注意。而人的创造，也不仅仅是对自然的模仿，真正的艺术创造并不在于表象的模仿，而是在既不忽视形又超出于形，更看重的是在“神”的层次上进行的。

隋唐园林仍以皇家园林和私家园林为主。前者在许多方面与秦汉以来的宫苑相类，规模很大，园中建筑富贵华丽，以显示皇家的气派；后者的园主是贵族、官僚和文人，依园主地位或园林所在地点（城市或郊野）的不同而风格各异。贵族之园往往也多富贵之气。文人雅士之园更富高雅的诗意。有的远郊山林之园具有质朴的野趣。唐代是私家园林大发展的时代，以艺术水平而论，私家园林尤其是文人雅士之园在某些方面似乎已凌乎皇家园林之上了。除以上两种园林外，唐代还有少数城市公共园林，如长安曲江。

隋唐园林实物已一无所存，只能主要依据文献略加介绍。住宅是数量最多也是最基本的建筑类型，现存还有一些住宅资料，也附于本节一并介绍。

二　皇家园林

隋文帝得天下后，以大兴城北郊为禁苑，都城以外只在岐州营仁寿宫，避暑多居之。晚年自京师至仁寿沿途建置行宫十二所，此外无多营建。文帝比较节俭，曾因仁寿宫“颇伤绮丽”而切责主持其事者杨素。炀帝却是一个著名的奢侈荒暴之君，他在仁寿宫弑父以后，立即大兴宫苑，于大业元年（605）三月在洛阳南（故寿安县，今河南宜阳县城）建显仁宫，同年六月开始营建著名的洛阳西苑，显仁宫也包括其内；又在长安、洛阳间置行宫十四所，在太原建晋阳宫，汾州有汾阳宫，开运河，建江都宫（在今扬州），“自东都至江都二千余里……离宫四十余所”（《大业杂记》）。晚年还在常州置宫苑，周十二里，并仿洛阳西苑，也在其中建小宫十六所。一直到隋亡前一年，还兴致不减地经营丹阳宫。

唐代仍以长安以北为禁苑，整个汉长安故城也包括在内，城内以兴庆宫为离宫；并修复洛阳西苑，苑内新建上阳宫。两都以外，高祖改武功旧宅为武功宫，在高陵西改旧居庄舍为龙跃宫，长安西北郊建弘义宫，高祖为太上皇时徙居于此，改名大安宫。宜君建仁智宫。鄠县有太和宫。此外，在长安正朝大宫太极宫和大明宫内也有范围广大的园林区。太宗时兴复隋仁寿宫，后改名九成宫，又名万年宫。唐代各地离宫别馆尚多，汝州建襄城宫，临潼骊山建温泉宫，宜君置玉华宫，终南山中作翠微宫……，不可尽记。隋唐离宫，最著名者应属隋唐洛阳西苑和唐长安兴庆宫。

洛阳西苑

西苑紧靠洛阳城西。长安和洛阳的宫城都偏在郭城北部，从园林与宫殿方便联系着眼，自然是将皇苑置于郭北为宜。长安的禁苑就是这样，这是由于长安以北直到渭河，数十里内并无大山，可以安置禁苑。而洛阳宫城以北几乎紧靠邙山，不宜兴建包括有广大水面的禁苑；以南以东为皇城和里坊，只有城西一带直至秦山，几十里内一望平阔，正宜建造禁苑。洛阳西苑与宫城有直接交通，“自大内开御道直通西苑，夹道植长松高柳。帝多幸苑中，去来无时，侍御多夹道而宿，帝往往中夜即幸焉”（《隋炀帝海山记》）。

西苑早已无存。明《永乐大典》有“隋上林西苑图”，不可相信（图5－75）。关于西苑的文献颇多，但往往语焉不详，或有矛盾之处，取舍各文，大致可知隋代西苑周长约二百里，若假定为方形，面积竟是洛阳城的十三倍。记载可能不确，但也足见其范围广大。苑内布局，大致可分南、中、北三区。南区凿有五湖，“每湖四方十里……湖中积土石为山，构亭殿，屈曲环绕澄碧，皆穷极人间华丽”；中区有一大湖，面积与南

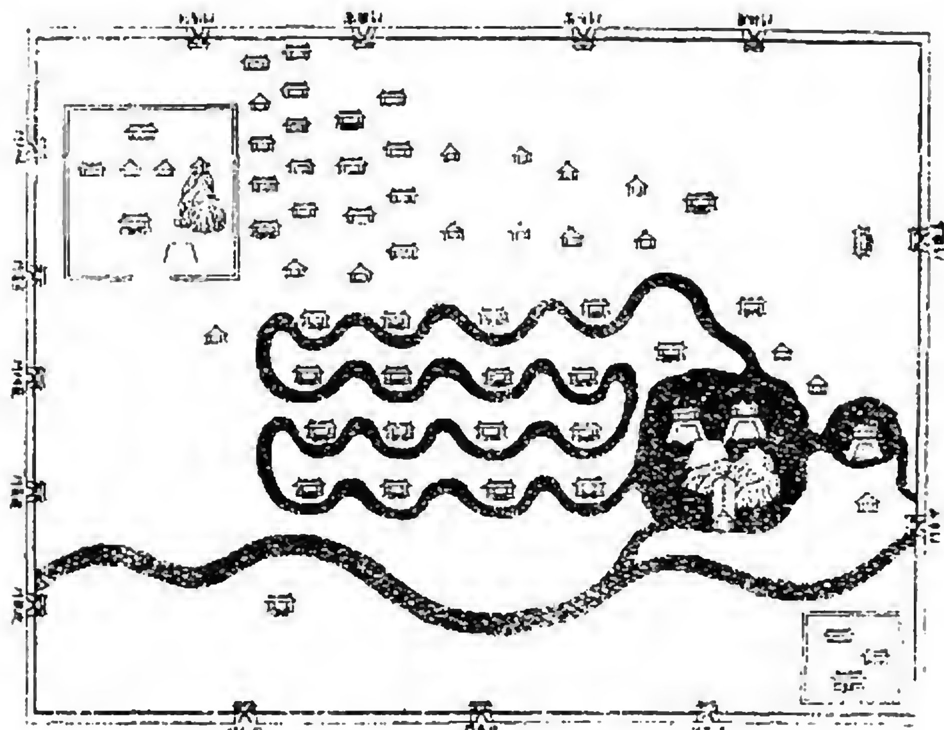


图5－75　“隋上林西苑图”

区各湖相差不多，称“北海”，“中有三山效蓬莱、方丈、瀛洲，上皆台榭回廊，水深数丈。开沟通五湖、北海，沟尽通行龙凤舸”；北区为诸多宫院，“有渠（称龙鳞渠）萦纡注（北）海，缘渠作十六院，门皆临渠，穷极华丽”，“置四品夫人十六人，各主一院”。每院还各置一屯，“屯内备养畜豢，穿池养鳞，为园种蔬，植瓜果，肴膳水陆之产靡所不有”，以供各院之需。此外，“游观之处复有数十”。据《唐六典》，隋西苑内还有十一所离宫，其宫名由各书所载知有景华、甘泉、积翠、显仁等名，应都包括在“游观之处复有数十”之内，都是一座座小宫，可能分布在前述三大区之周边。

可知西苑在许多方面继承了秦汉传统，如范围大、水面广阔、水中有蓬莱三山等。范围广大，必以自然真山真水为主。其浚池起山，虽必烦人工，但以其尺度之巨，必是依原有地势给以适当改造，人工与自然的比例，较之私家小园，究以自然为多。水中山岛用掘湖之土堆成，以土为主。有水有岛，高下相倾，适成对比，无疑提高了景观质量。

西苑内又有“动辄成群”的动物，植物种类也很多，还从事果蔬家畜生产，也含有秦汉囿的性质。

值得注意的是，在苑的布局上，有意识规划的成分比前代多了一些。诸如，北区靠近宫城，主要使用部分十六院都聚于此，人工因素较强，空间较为封闭，形成许多小的景区；中区北海使人顿感空间开阔，三岛上的建筑是北区诸宫院的对景；南区五湖是以上二区的陪衬，自然气氛更强，但也有亭殿曲屈环绕。

西苑以水景为主，结合功能和地形，布置大小景区景点，是成功的园林设计。

唐代改称西苑为东都苑或神都苑，范围可能有所缩小，韦述《两京新记》称其周围一百二十六里。大约在高宗时，在苑中部东侧即洛阳皇城外西南建造了上阳宫，正门、正殿皆东向，可能是考虑了与宫城、皇城的联系。高宗和武则天长期在此听政，武氏并薨于宫之仙居殿内。王建有诗云：“上阳花木不曾秋，洛水穿宫处处流；画阁红梅宫女笑，玉萧金管路人愁”。白居易的《上阳白发人》描述了上阳宫女的哀怨。

兴庆宫

唐长安兴庆宫在郭城东垣春明门内路北，又称南内，是一处城市离宫。此地原名兴庆坊，是李隆基登基前和四个弟弟共居的“五王宅”所在地。邸尽一坊之地，景龙末邸内有泉涌出为池。李隆基为帝后，开元二年（714）改邸为宫，十四年扩建，将坊北永嘉坊的南部包入，十六年玄宗曾移仗兴庆宫听政，二十年筑长安夹城，由兴庆宫可北连大明、南达曲江，天宝十一载（752）始筑高大宫墙。

据《唐六典》和宋·吕大防《长安城图》之兴庆宫及考古发掘资料（图 5－76）[37]，知宫平面为南北纵长方形，东西 1080 米、南北 1250 米、面积 1.35 平方公里，比起长安、洛阳禁苑来说简直微乎其微，但仍几乎是北京明清宫城紫禁城的两倍，由此也可略见唐代建筑规模之宏大。全宫围以宫墙，中部一道横墙分宫为南北两区。南区即原五王宅旧地，旧池扩大为宽阔的龙池，构成园林区。沿南垣正门通阳门轴线向北，过明光门可达池南的龙堂，是为南区的主体建筑。南区西门称金明门（图 5－77）。宫西南角跨墙作曲尺平面转角楼，题其南楼为“勤政务本之楼”，西楼为“花萼相辉之楼”。据说玄宗兄弟友善，改邸为宫时，给四个弟弟赐第于兴庆宫西邻的胜业坊和安兴坊，帝尝登楼，“闻诸王作乐，必亟召升楼，与同榻坐”，因以“花萼相辉”名之。龙池东南有长庆殿，东北有著名的沉香亭，玄宗与杨妃的故事即发生于此。北区为宫殿区，内部分成几座宫院，有西门、北门通宫外，南门称瀛洲门，通南区。龙首渠自东而西横穿宫殿区，在瀛洲门东开支渠与龙池相通。

兴庆宫是城市水景园，大池由人工挖成，又系王府改建，人工气息较强，应该有不少建筑，但宋代兴庆宫图上的建筑并不多，可能是根据唐代文献所作的示意图，只表现了一些有名的建筑。

其他离宫

九成宫在长安西北一百六十多里的麟游县，是唐在隋仁寿宫基础上修复的，宫周垣一千八百步（约 2.7 ~3.2 公里），“抗山冠殿，绝壑为池；跨水架楹，分岩竦阙。高阁周建，长廊四起；栋宇胶葛，台榭参差。

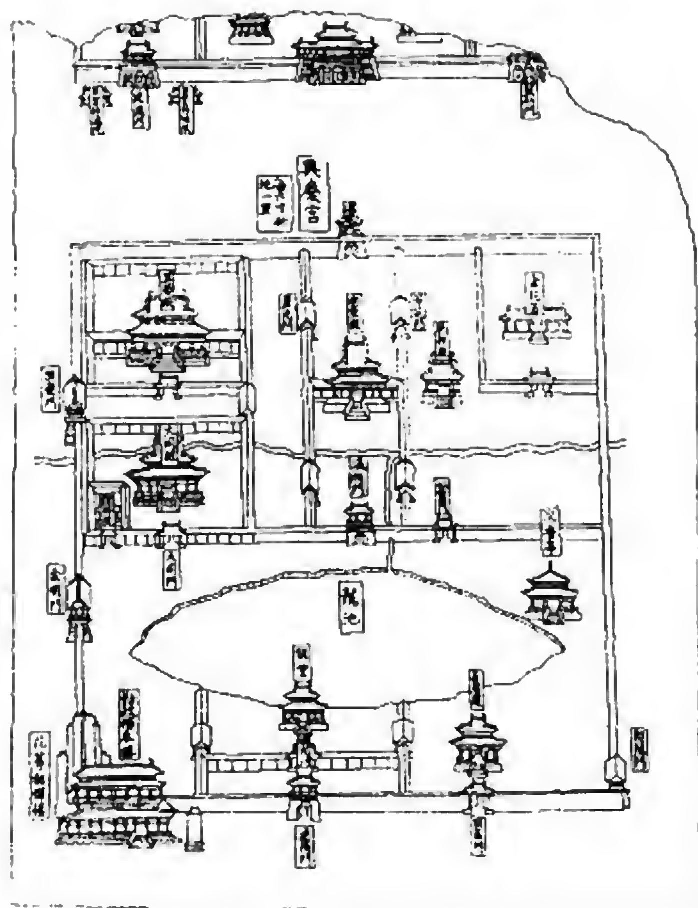


图 5-76 唐长安"兴庆宫图"

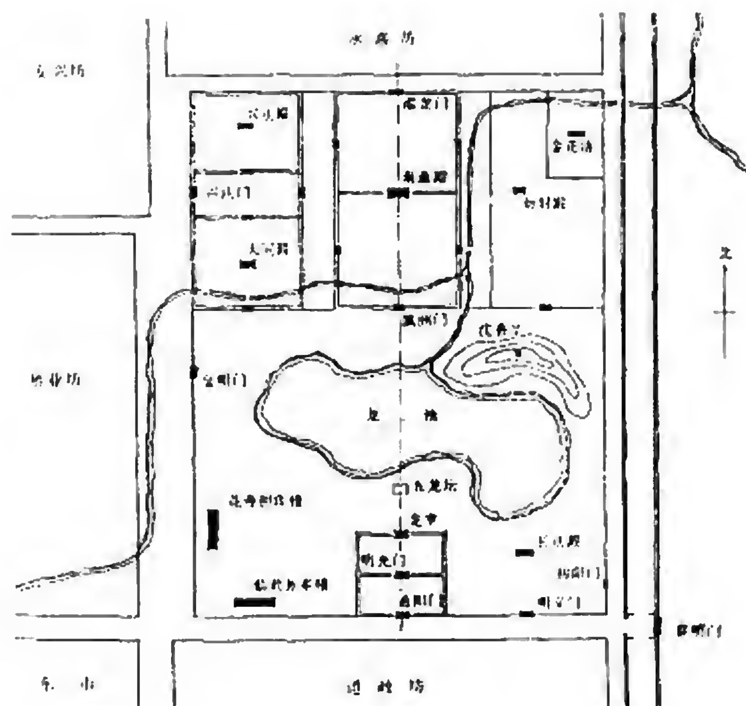


图 5-77 兴庆宫平面设想图

仰观则迢递百寻，下临则峥嵘千仞"（《九成宫醴泉铭》）。李商隐《九成宫》又云："十二层台阆苑西，平时避暑拂虹霓"，可知是利用高险地形建造的华丽建筑群，地势高差很大，更利用高差在高处建筑高阁层台，低处则利用为池。"成"、"层"二字古可通，"九成"与"十二层台"云者，或泛指地势与楼台之高。

玉华宫在长安北百余里宜君县凤凰谷，贞观二十一年置。宫有五门九殿，但比较简朴，只有正门南风门覆瓦，余屋止葺以茅。其中紫微殿十三间，"文甓重基，高敞宏壮"，以花纹砖砌筑重层台基，稍壮观瞻。玉华宫后来改为佛寺，玄奘曾在此译经并逝于此。

华清宫在长安东昭应县（今临潼）骊山北麓。此地有温泉，后周宇文护曾造"皇堂石井"于此，隋文也修屋宇，并植松柏千余株。唐贞观十八年建为离宫，初名汤泉宫，后改温泉宫，天宝六载更名华清宫。宫"治汤井为池，环山列宫室，又筑罗城，置百司及十宅"。因宫在山北麓，宫门朝北。宫后骊山有芙蓉园、粉梅坛、看花台等以植物为主的景区，山腰放鹿，山上有瀑布，山顶主要是道观，有朝元阁、老君殿、长生殿等。长生殿因白居易《长恨歌》而名传后世。

三　城市公共园林

古代中国，公众可以进入天然风景区，寺观园林也兼具公共园林性质，除此之外，城市公共园林相当罕见，长安曲江是难得的一例。

长安东南角地势高起，但有一水入城，水道曲折，故名曲江。水面在此扩大，汇为一湖，称曲江池。在修建长安城时因湖面阻隔，城墙没有合围，缺东南二坊，此二坊之地连同城外附近地带便发展为曲江风景区。

这一区域早在秦汉就属于帝王苑囿范围，秦称恺洲或宜春苑，汉称乐游苑，隋称芙蓉园，唐代沿用，但也称曲江。唐代诗人往往喜欢以汉代旧名指称当时事物，故唐诗中屡见"乐游原"、"乐游苑"。唐开元时曾凿黄渠引水注入曲江池，并重造园林和建筑，曲江"遂为胜境"。

考古发掘曲江池为一南北长不规则形，东西最宽 500 余米、南北约 1360 米（图 5-78）。比起洛阳西苑动辄"四方十里"的湖面当然小得很多，但在长安这样缺水的城市附近，能有这样的水面也算是难得了。湖

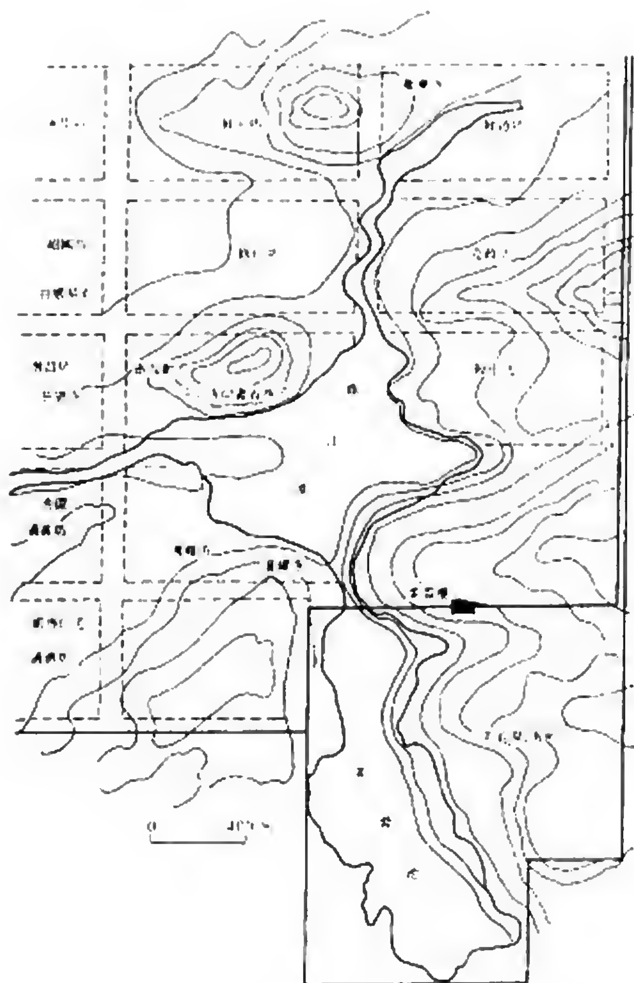


图 5－78 唐长安曲江示意图



图 5－79 唐画《虢国夫人游春图》

在园区西部，湖周的布局现在已不甚清楚。据康骈《剧谈录》，知湖南有紫云楼，湖西有杏园或杏圃。杜甫《哀江头》写曲江说“江头宫殿锁千门”；《曲江对雨》又说“城上春云覆苑墙”，可见在园内还有许多围着苑墙的小宫苑。长安筑夹城后，皇帝可由夹城北自大明，中连兴庆、青龙，南由曲江园东北角而达曲江。据地理情状，这些小宫苑大约主要置在湖东北或湖东。若按《剧谈录》，南岸也有宫苑。湖北岸一带高地，是观眺的好地方，北望全城历历在目，宫阙的壮丽侧影可一览无余，南望则一带郊原，远及南山，故诗人常吟道：“乐游形胜地，表里望郊宫；北阙连云顶，南山对掌中”。又云：“川原缭绕浮云外，宫阙参差落照间。”唐诗多咏曲江，可一见其花红柳绿，莺啭蝶舞情状，洋溢着一片自然和煦的生气。

曲江虽有专属帝王的宫苑，也有广大园池供公众游赏，属公共园林。每至佳节，常倾城而至，“满园赏芳辰，飞蹄复走轮”，蔚为盛况。中和、上巳、中元、重阳等节以至每月晦日，更是全城竞趋之地。杜甫《丽人行》“三月三日天气新，长安水边多丽人”即咏曲江上巳之游（图 5－79）。《剧谈录》也说：“（曲江）花卉环周，烟水明媚，都人游观盛于中和、上巳之节。”王棨《曲江池赋》则记有中和、重阳天子降临赐宴群臣，“呈丸剑之杂技，间咸韶之妙唱”等盛况。天子达官游园时，常临时搭建帷幔，围出场地，称为“帷宫”。帷宫内搭建帐篷，称“帐殿”。唐《驾幸芙蓉园赋》记云：“留连帐殿，弥望帷宫”，即指此等临时建筑。帷又称幄，帐又称帱。《剧谈录》记开元曲江上巳之游：“上巳之节，彩幄翠帱，匝于堤岸。”宋人赵伯驹有一幅《汉宫图》，表现帝王出游，有一座两层楼殿，殿外即有临时搭建的帷幕，以隔绝马、轿和行人，唐代情状应与之相若。

湖西杏园是进士及第后会同年的地方，还要在湖中泛舟，称“曲江流饮”。“及第新春选胜游，杏园初宴曲江头。”宴后则同往慈恩寺塔题名赋诗。

安史之乱后曲江毁破，代宗时又拆曲江亭馆材木供扩建章敬寺之用。文宗咏杜诗“江头宫殿锁千门”句，大发感慨，思图恢复，大和九年（835）诏神策军将七千余人重修曲江，并鼓励公卿在此建邸。但当年文宗即罹“甘露之变”，自己也沦为宦官的阶下囚，重修之事当未克终。

曲江并不太大，大约只及今北京颐和园三分之二，景色亦以自然为主，但因紧靠城市，特别是作为中国古代难得一见的公共园林，文人赋咏特多，而颇负盛名。

四　私家园林

与前代相比，唐代是私家园林大发展的时代。私园的主人不外贵族和官僚，前者为皇亲国戚，虽身份高贵但不见得饱有才学；后者多进士出身，有高度文化修养，本身可能就是诗人或画家。因园主不同，私家园林的风格有所差别。大致说来，贵族园林偏重于华丽富贵，官僚而兼文人的园林则在意趣上更高一筹，尤其是经过他们的擘划，偏重于自然淡泊，拳石篑土，寄托情怀，往往小中见大，力求体象天地人生的真趣（图5-80）。

唐代园林以长安、洛阳两都为中心。大致上，唐代前期长安私园较多，后期转向洛阳。尤其在文宗朝，在洛阳几乎同时出现了好几座著名的文人私园。

长安私园多在东郊和南郊。东郊地近宫禁，又处于长安与骊山温泉宫之间，灞浐二水交流，号称“三辅盛地”。园主多为贵族，如高宗女太平公主、中宗女长宁公主和安乐公主，还有玄宗的几个儿子和女婿等。权相李林甫也有园在此。东郊的园往往规模甚大，风格相当华丽。安乐公主曾请求皇帝把故汉昆明池赐给她造园，不许，乃大役人夫在东郊自作定昆池，“延袤数里，累石象华山，引水象天津”，池中也仿宫苑筑蓬莱山，“飞桥象河汉，悬榜学蓬莱”，“幸睹八龙游阆苑，无劳万里访蓬莱”，全园“以侈丽相高，拟于宫掖而精巧过之”。太平公主的园林也很大，韩愈诗《游太平公主山庄》云：“公主当年欲占春，故将台榭押城堙；欲知前面花多少，直到南山不见人”，形容其园规模之巨。

以此二例，可见这一类园林的旨趣颇有炫耀富贵的成分，“以侈丽相高”，近乎皇家园林，只是较皇园为小而已。

唐代私家园林常堆土置石成山，掘地作池，故常称为“山池院”或迳以“山池”称之。当时见于诗名的如司空曙《题玉真公主山池院》、王维《过崔驸马山池》、杜审言《和韦承庆过义阳公主山池五首》等。杜审言诗记义阳公主园“池分八水背，峰作九山疑”，确实有山有池，而且变化多端。此外，官署中也普遍构筑园林。《画墁录》说：“（唐）省寺皆有山池……诸司唯司农寺山池为最。”在咸阳唐·张去逸墓曾出土有陶假山及游山俑（图5-81），四川也出土有稍晚（五代）的陶假山和附墙假山（图5-82），皆可一窥当时叠山情状。

南郊园林也很多。《画墁录》说：“唐京省入伏假三日一开印，公卿近郭皆有园池，以至樊杜数十里间泉石占胜，布满川陆。”樊指樊川，在南郊，樊川又有韦曲、杜曲等乡村，是韦、杜两姓世居之地，故称“樊



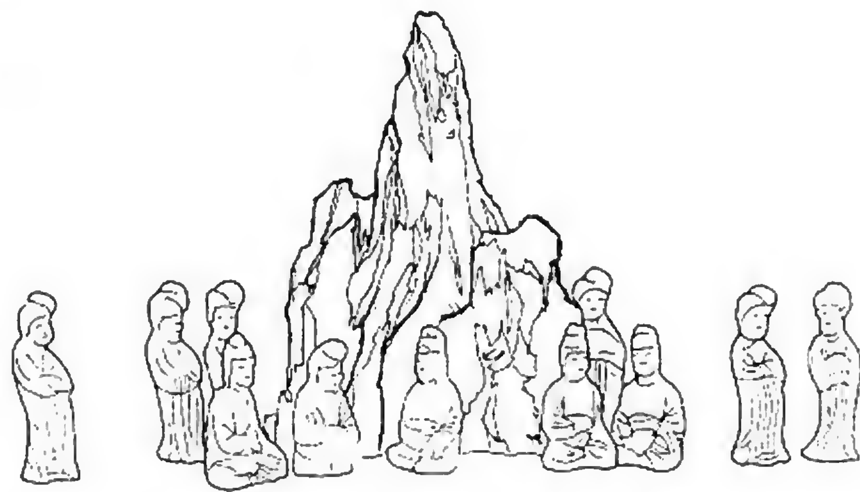


图5-81　陕西咸阳唐张去逸墓出土陶山及游山俑

图5-80　唐画《文苑图》





图 5－82　四川五代墓出土陶假山和假山墙

杜”。一般公卿文人多在南郊置园，如岑参、杜佑、韩愈、元稹、牛僧孺等，都有园于此。其中杜佑的园林，“亭馆林池，为城南之最”。这一带的园林以“泉石占胜”，不追求华丽富贵的气象。

王维的辋川别墅是后一种园林的代表。王维（？～761），唐代著名诗人兼山水画家，安史之乱时陷虏，平复后蒙特閤免罪，乃寄情诗画而长斋奉佛，自比佛经中著名人物维摩诘居士，号摩诘，晚年得诗人宋之问蓝田别墅而经营之。蓝田别墅在长安东南蓝田县南二十里辋口，有辋水沦涟，故又称辋川别墅。宋之问是初唐著名诗人，有诗《蓝田山庄》：“辋川朝伐木，蓝水暮浇田；独与秦山老，相欢春酒前”，很有田园气息。王维得后甚爱之，日夕与好友裴迪咏游其间，写了许多述游诗，集合为《辋川集》，又曾在清源寺壁上画《辋川图》。朱景玄《唐朝名画录》评此画说：“山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外。”二作享誉诗史画史，“辋川”一名也传之千古。但《集》中的诗、序恬淡超远，重在抒情而不大着笔于实境，倒没有多少园林情况的具体消息，《图》的真迹连同宋人的多种摹本均已不存，现今的石刻本可能只是摹本之摹，甚或纯然托空之作，不足为凭。虽如此，我们还是可以在被称作是“诗中有画、画中有诗”的王维诗作中略见其旨趣。

《辋川集》中经常提到欹湖：“空阔湖水广，青荧天色同；蚁舟一长啸，四面来清风”，“湖上一回首，青山卷白云”，可见甚为广阔。景点多环湖而设，如临湖亭、柳浪、栾家濑、白石滩等。又“结宇临欹湖”，在各景点中置建筑。湖外则于山、谷、溪、原之间布列其他景点。王维性格淡泊萧散，诗、文皆清新恬静，其“明月松间照，清泉石上流”最为人称道，寥寥十字，已尽见情景、境界。竹里馆是辋川别墅一景，王维《竹里馆》诗云：“独坐幽篁里，弹琴复长啸；深林人不知，明月来相照”，充分表现了这些文人出世独立，不屑厕身尘世的心态。文如其人，园亦如其人，就王维的审美性格和修养，辋川别墅之纯朴天真，与宫苑和贵族园自是不同。王维《山中与裴秀才书》述辋川别墅及其环境：“北涉玄灞，清月映郭；夜登华子岗，辋水沦涟，与月上下。寒山野火，明灭林外；深巷寒犬，吠声如豹。村墟夜舂，复与疏钟相间……。”

辋川的野趣正与白居易的庐山草堂相同，可略见文人们的共同追求。诗人白居易（772～846）主张“文章合为时而发，歌诗合为事而作”，为文晓畅，为诗平易。他曾经营过杭州西湖、渭上南园、忠州东坡园、庐山草堂和洛阳白莲庄，所以也是一位造园家。其造园风格一如其诗其文，以自然质朴为尚。

庐山草堂在庐山香炉峰北遗爱寺侧，是白氏元和十年（815）贬为江州司马时自营的私园。据白氏自撰《草堂记》，园颇小，地势北高南低，最北高起层崖，最南下临石涧。北崖“杂木异草，盖覆其上，绿荫蒙蒙，朱实离离……又有飞泉”。崖南五步建草堂，“三间四墉……洞北户，来阴风，防徂暑也；敞南甍，纳阳日，虞祁寒也。木斫而已，不加丹；墙圬而已，不加白；墄阶用石，幂窗用纸，竹帘纻帏，率称是焉。堂中设木榻四，素屏二，漆琴一张，儒道佛书各三两卷”，质朴雅洁，至于极矣！又以剖竹引崖上泉自屋檐下注，“累累如贯珠，霏微如雨露，滴沥飘洒，随风远去”，水声雨影，极潇洒飘逸。堂前有平地，“轮广十丈，中

有平台，半平地；台南有方池，倍平台”。再南就是石涧了，铺白石为出入道。小园四周不言有墙，只有山竹古松灌木。

白居易极爱草堂，甚而面对清泉白石起誓终老于斯。它完全顺应自然，更以其质而小，与皇家贵族之园迥异，透露了中国文人失意时“退而独善其身”的心态。

洛阳在唐宋时代是私家园林的中心。据宋李格非《洛阳名园记》：“方唐贞观开元间，公卿贵戚开馆列第于东都者，号千有余邸。”宅第旁都少不了建园，无非以“侈丽相高”的和以“泉石占胜”的两类。长宁公主在洛阳的园林，其“亭阁华诡埒西京”，“盛加雕饰，朱楼绮阁，一时绝胜”。但格调更高、对后代也更有影响的还是那些文人园林，如白居易白莲庄、李德裕平泉庄、裴度集贤里宅园和午桥庄、牛僧孺归仁里宅园等。白居易《池上篇》说“都城风土水木之胜在东南隅”，白莲庄所在的履道里以及集贤里、归仁里就都在洛阳东南部。

白莲庄是白氏于太和三年（829）告病归老后所居的宅园，在履道里西北角。园中有白莲池，后人即以此名园，白氏则称其为“西池”，大约在全园西部。园外西北有伊水流过，池应与之相通。白莲庄原为故散骑常侍杨凭宅，在白归老前已为白所得，白在苏杭任上多次携石、鹤等归以实此园，经营七八年始成。白氏《池上篇》诗及序专记此园，知园及宅总合约十七亩，其中建筑占三分之一，水面五分之一，竹丛九分之一。池约三亩多，中有三小岛，西岸与岛以平桥连，三岛间以拱桥连；中岛有亭。西岸建琴亭，北岸为书库，园之东部应为住宅。居易性嗜石，太湖石、天竺石散处白莲庄中，又有青石三，方长平滑，可以坐卧。后又在池北增建水斋，经常卧息于此，导池水入斋内。其《家园三绝》云：“沧浪峡水子陵滩，路远江深欲去难，何似家池通小院，卧房阶下插鱼杆”，即记此。白氏颇爱此斋，多次有诗提及，如“清浅敧澜急，宣缘清屿幽；直冲行径断，平入卧斋流”；“夹岸铺长簟，当轩泊小舟；枕前看鹤浴，床下见鱼游”，皆是。将水引入建筑，令室内外景物贯通，最早出现于西汉，如司马相如《上林赋》云：“醴泉涌于清室，通川过于中庭。”白莲庄是又一例。

李德裕自其祖起三代为唐贵胄，父为宰相，德裕也两度为相，是唐代卓有建树的政治家和诗人。他在两都皆有宅园。长安安邑坊私第“别构起草院，院有精思亭”，是德裕独处代帝草诏为文之处。德裕《长安秋夜》云：“内官传诏问戎机，载笔金銮夜始归；万户千门皆寂寂，月中清露点朝衣”，记录了长安为相的忙碌生活。

德裕洛阳之园名平泉庄，在城南三十里伊阙南。据德裕《灵泉赋》，知此地曾平地出泉，故名平泉。此处有别墅五六座，都以平泉为名，可见是以地名名园。唐代私园多如此，不似后人多为园另赋专名。此地天宝末曾是一个叫乔处士的隐士隐居之地，德裕重行建设。李德裕在宝历元年（825）在江南任上曾作一诗，题为《近于伊川卜山居将命者画图而至……》，“将命者”就是承担建设任务的工程主持人，透露了此园建设前先有规划图或设计图，以及创建的时间。李德裕有时回到洛阳，常讲学园中，但以后“出将入相，三十年不复重游”，最后终老崖州。他在此园居留的时间其实不长，却对它眷恋特深，曾作《平泉山居草木记》、《平泉山居戒子孙记》和诸多《山居诗》。所作歌诗，常铭于园石。

作为私园，平泉庄规模颇大，“周围十里，构台榭百余所”，可知建筑甚多，但主要仍是山水：“泉水萦回，疏凿象巫峡、洞庭、十二峰、九派，迄于海门，江山景物之状”。山多峰峦起伏，水有湖池江峡，改造地形，缩写自然，以其小而见多，仿佛一幅立体的《千里江山图卷》。李德裕《戒子孙》云：“经始平泉，追先志也，吾随侍先太师忠懿公，在外十四年，上会稽，探禹穴，历楚泽，登巫山，游沅湘，望衡峤。先公每维舟清眺，意有所感，必凄然遐想”，可见他早就经历过许多山水，也必曾“意有所感”，规擘之初，未必不以己意出之，对于“将命者”的图纸，德裕也必会提出自己的意见。

此园又以奇花异石著称，《草木记》所记此园独有的水旱植物就有七十余种，“其伊洛名园所有，今并不载”。金松翠叶金贯，粲然有光，原产天台山，德裕索之于扬州某宅。又有“陇右诸侯供语鸟（鹦鹉），日南（越南）太守送名花”。李德裕也爱石，园中之石则得自泰山、巫山、富春严子陵钓台、太湖、庐山、天台

山、八公山以及山东、湖南等地。又有所谓仙人迹、马迹、鹿迹之石。还有一条“巨鱼胁骨，长二丈五尺”，由海门送来，可能是巨鱼化石。

此园内容丰富，规模宏大，非特有权势者不能建。德裕曾谆谆告其子孙慎永保之，除非“岸为谷，谷为陵，然后已焉，可也！”但实际上五代宋初园即荒废，故物被有力者取去。平泉兴废的典故，常为感慨人事者所引用。

裴度也曾两度为相，他的集贤里宅园“筑山穿池，竹木丛萃。有风亭水榭，梯桥架阁，岛屿回环，极都城之胜概”（《旧唐书》卷一百七十《裴度传》）。白居易与裴度相善，有五百言长诗记此园，据诗可知园内有南溪、北馆、晨光岛、杏花岛、樱桃岛、水心亭、夕阳岭、开阖堂等景点。宋人李格非《洛阳名园记》所记的宋代湖园即此园之后。格非盛赞湖园同具宏大、幽邃、人力、苍古、水泉、眺望等难相兼得的“六美”，可藉以大略得知集贤里园概貌。综上，集贤里园以水景为主，水中有岛有亭，复有山岭可兼眺望。

裴度午桥庄在城南长夏门外五里，“花木万株，中起凉台暑馆，号绿野堂。引甘水注其中，酾引脉分，映带左右。度视事之隙，与诗人白居易、刘禹锡酣宴终日，高歌放言，以诗酒琴书自娱。当时名士，俱从之游”（《旧唐书·裴度传》）。

牛僧儒也是唐朝宰相，文宗大和六年（832）知淮南节度事时，居扬州，即有园林之好，“嘉木怪石置之阶庭，馆宇清华，竹木幽邃，常与诗人白居易吟咏其间”（《旧唐书》卷一百七十二《牛僧儒传》）。六年后居洛任东都留守，筑第于归仁里，另在城南别有一墅。此二园以白居易《太湖石记》所述之石闻名：“公……游息之时，与石为伍。石有聚族，太湖为甲，罗浮、天竺之石次焉。今公所嗜者甲也。先是公之僚吏多镇守江湖，知公之心，惟石为好，乃钩深致远，献瑰纳奇，四五年间，累累而至。公于此物独不廉让，东第南墅，列而置之”。白居易对石很有研究，他品评异石说：“撮而要言，则三山五岳，百洞千壑，覼缕簇缩，尽在其中。百仞一拳，千里一瞬，坐而得之。”石，在这里已经不再是一块“顽石”，而是它所引发的关于千里江山的联想、一种小中见大的移情。东晋绘画理论家宗炳早就说过：“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之遥”，他还提出了“卧游”的欣赏理论，即山水画的艺术美，在于它能够启发人纵游真山真水的感受。牛、白所欣赏的奇石，原是一种自然之物，本无所谓美与不美，人们之所以在其中看出了美而宝之藏之，乃是把它们艺术化了，在其中看到了“三山五岳”，引发了自己曾经畅游过真山真水时的愉悦，更贴合了自己那一种“居庙堂之高，则兼济天下；处江湖之远，则独善其身”的情怀。如果没有“人”的主体作用，石也终归还是一块无情无绪的蠢顽之物而已。

归仁里东邻伊水，白居易《题牛相公归仁里宅新成小滩》云：“伊流决一带，洛石砌千拳”，可知园内有池滩之属，系引伊水汇成。据《洛阳名园记》，此园宋时已归李姓，宋时“园尽一坊之地，广轮皆里许，规模为城中之冠……北有牡丹芍药千株，中有竹百亩，南有桃李弥望”。《记》中只言七里桧为牛相故物。

宋《闻见后录》说：“今洛阳公卿园圃中石，刻‘奇章’者僧孺故物，刻‘平泉’者德裕故物”。僧孺、德裕二人，宦途颇相嫉恶，而爱石则一，身后又都不能保。

五 住宅

唐初名相魏征尚俭，“所居室宇卑陋，太宗欲为营第，辄廉让不受，洎寝疾，太宗将营小殿，遂辍其材为造正堂，五日而就”（《闻见录》）。但这样身为显宦而甘居陋室的例子不会太多，所以才有人特别提及。天宝中，杨玉环姐妹和杨国忠权倾一时，安禄山也恃宠骄奢，在长安大营第宅。禄山宅“堂皇三重，皆象宫中小殿。房廊窈窕，绮疏诘曲，无不穷极精妙”（《长安志》）。肃宗的“中兴锐将”马璘营宅于皇城南长兴坊，“重价募天下巧工营缮，屋宇宏丽，冠于当时”（《长安志》）。《新唐书·马璘传》也说他“治第京师，奢甚，其寝堂无虑费钱二十万缗”，以致此第在德宗朝以逾制太奢入官。尔后德宗赐群臣宴多在此第山池院中。

唐《营缮令》本来对住宅建筑规模有等级制的规定，“王公之居不施重拱藻井；三品堂五间九架，门三间五架；五品堂五间七架，门三间两架；六品七品堂三间五架，庶人四架而门皆一间两架”（《新唐书·舆服

志》)。但实际上未能全部遵行。

古之大宅称为“第”，晋·周处《风土记》说：“宅亦曰第，言有甲乙之次第也。一曰不由里门面大道者为第”。所谓“不由里门面大道”，即可在坊墙上开门，直接临向大街，不必经巷曲由里坊门出入，唐制只有经特许的三品以上大官才有此待遇。白居易《伤宅》云：“谁家起甲第，朱门大道边？丰屋中栉比，高墙外回环。垒垒六七堂，栋宇相连延；一堂费百万，郁郁起青烟。洞房温且清，寒暑不能干；高堂虚且迥，坐卧见南山。绕廊紫藤架，夹砌红药栏；攀枝摘樱桃，带花移牡丹。主人此中坐，千载为大官……。”可见规模往往有大至六七进以上者，每进中轴线上的建筑即为堂，六七进就有六七堂。堂也可能为楼屋，可眺观。全宅以高墙围护，形成许多院落，院中则莳花树木。

历史悠久的中国住宅，除了明清两代以外，已很难完整保存下来，要了解它们，只能通过一些间接资料了。汉代有大量模仿实际住宅的陶制明器，在画像砖和画像石中也有表现。北朝有一些形象资料。隋唐至宋则有不少绘画，也有一些明器。通过这些遗物，可以形象地了解当时的情况。

洛阳出土过一座宁懋石室（现藏美国波士顿美术馆），为北魏文物，从石室本身及室壁所刻图像，可略见当时住宅的片断形象（图5－83）。此外，秦汉章中也已叙及敦煌北魏坞壁住宅的壁画形象（图版44）。

隋·展子虔《游春图》是现存中国最早的卷轴山水画，图中有两座四合院住宅。画面右部一宅院落方形，院前平地濒临江岸，院后依傍山坡。院前墙为竹篱，大门高起，有门扇，也是竹制。正房三间，中为堂屋，向前开敞，悬挂帷幔，左右两间开直棂窗。院子左右各有厢房，东厢房是一列草顶长屋。

画面左部一宅，东为平地，面向辽阔湖面，南面、西面都是山坡，北面山坡更高。为适应地形，将院门开在东侧，院子呈南北长的矩形。门屋高起，院内有矩形水池，沿池周设栏杆。这两座住宅都取院落形式，布局顺应地形环境（图版45）。

唐·李思训《江山楼阁图》绘有一座四合院，所在地形与《游春图》左部一宅十分相似，布局也与之相近，向东开门，门屋高起，南北接廊，北侧廊并向东折出。门内为方院，正房在北，重檐歇山顶。门正对的西房也是歇山屋顶，但为单檐。南房被山石遮挡。此院虽地处乡野，但建筑级别较高，结构华丽，并有一定的园林化处理，不完全规整对称，可能是一座乡间别墅（图版46）。

敦煌石窟唐宋壁画里也有多处院落住宅。如莫高窟晚唐第85窟一宅，以廊庑围合并分全宅为前后二院，前院横长，后院形状方阔，为主院，正中置一楼。全宅在前廊和中廊正中设大门和中门，廊屋不仅是走廊，

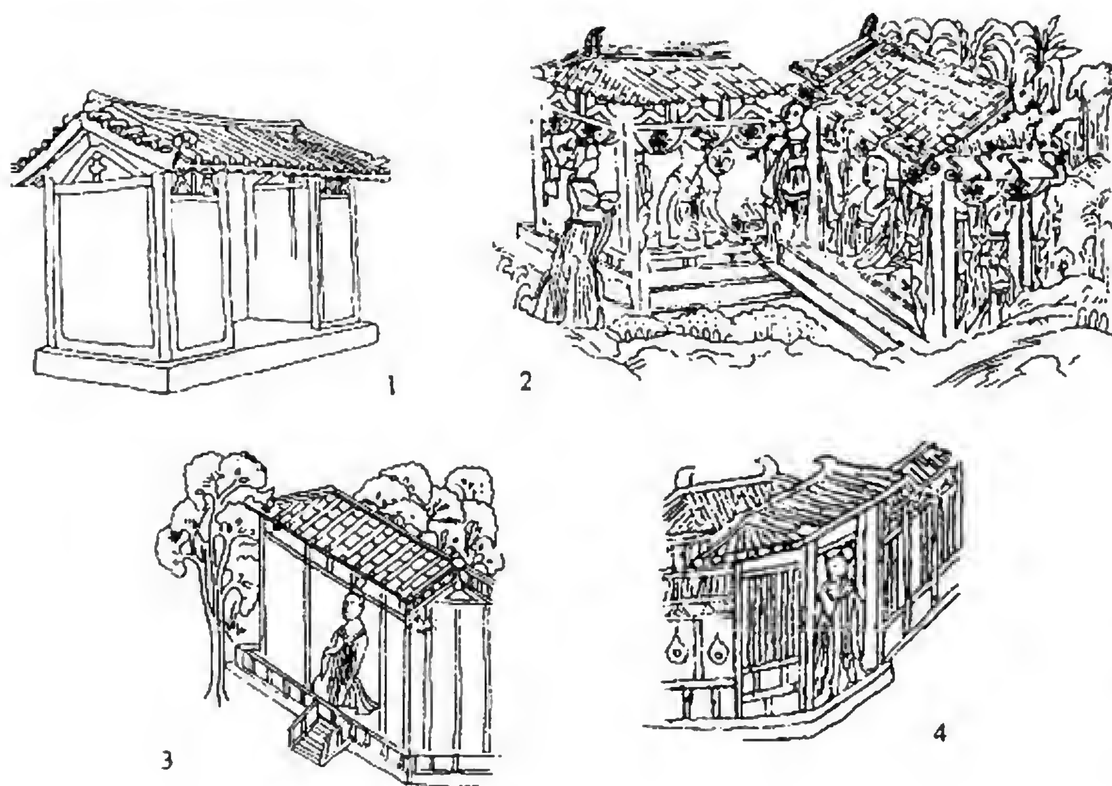


图5－83　北朝住宅形象

1　洛阳北魏宁懋石室　2、3　宁懋石室石刻　4　河南沁阳东魏造像碑石刻

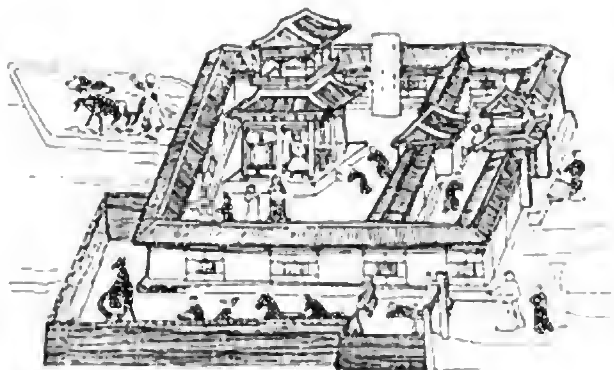


图 5－84 敦煌莫高窟第 85 窟壁画住宅



图 5－85 唐画《湖亭游骑图》(局部)

也设有居住用的房间（图 5－84；图版 47)。这样前后二院的布局，为中国四合院住宅所普遍采用，在北京和晋、冀、豫、陕等地区现存明清住宅还常可见到。北京四合院前院也呈横长方向，是从宅外进到主院的过渡空间，院中安排一些次要用房如厨房、仆房或客房。从此院通过一座垂花门式的中门到达方阔的主院，主院里设置主要用房。从敦煌壁画可知这种住宅在唐代实行的情况。实际上，分前后院的住宅汉代已有，如四川出土画像砖中平面呈田字形的宅院。前院有助于保持内院的隐私性，也使它更加安静，同时，又体现了内外有别等一整套宗法礼制观念。南宋·陈元靓《事林广记》记述这种住宅的使用情况说："凡为宫屋（此指住宅)，必辨内外，深宫固门。内外不共井，不共浴室，不共厕。男治外事，女治内事。男子昼无故不处私室，妇人无故不窥中门，有故出中门必拥蔽其面。"壁画中的住宅正是这种社会生活的反映。《事林广记》又记："迎送之礼，……长者来见，……退则送上马，徒行则送于中门外。敌者（指与主人地位相当者）来见，……退则送上马，徒行则送于中门外，无中门则送于大门可也。"虽为南宋文献，也大体反映了唐代及以后各代的情况，还说明有的住宅只有一座院子，没有中门。

据壁画故事，莫高窟第 85 窟所绘宅院为富者所居，宅侧附厩院，也分前后二院，前院有"蜗牛庐"，是仆夫栖身之所。后院畜马。厩院因要出入车马，用类似乌头门的大门[38]。此后，直到五代和宋，在敦煌莫高窟壁画里多次出现过类似的宅院画面。

可见唐代住宅与明清四合院住宅的总布局大致相同，只是由于后来的风水之说，除王府外，清代四合院宅门大都开在前左角而不居正中。

住宅可能有后园。西安西郊中堡村发掘了一座盛唐墓，出土有八座陶屋、两座陶亭和一个附陶假山的陶池。陶屋都是两坡悬山顶，三间。据各件在墓中散布的位置和中国住宅一般习惯布局，可能是一座附有后园的住宅模型：宅连后园共三进，其中三座陶屋即中轴线上的门屋和前堂、后寝，另四座是前后二院的左右厢房，剩下的一座陶屋、陶亭和陶山池则在后园（图版 48)[39]。四川一座五代墓也出土过陶假山，还有一段陶墙，墙前浮塑出假山，已见园林节所述。以上可见唐五代住宅园林应用假山的情况。

有的别墅常结合湖光山色作园林化处理。如唐《湖亭游骑图》，画面右侧一园，院门为随墙门，院南，正对院门在湖中建重檐攒尖顶方榭一座，榭前湖中有小桥，构成院门前丰富的景观层次。院内有一高楼，两层，重檐歇山顶，用以眺望。院西南角又有一重檐歇山顶厅堂，厅西面临大湖，前出轩。整个宅园都建在伸入湖中的平台上（图 5－85)。

第六节　建筑单体、部件、装饰与色彩

隋唐时代，建筑的单体、部件和装饰也有迅速的发展，并已完全成熟。可惜的是隋唐木结构实物几乎损毁殆尽，现在仍得以完整保存的不过四座中小殿堂而已。仅这稀有的实例显示出来的造型水平已足令人惊叹。另外，在石窟和墓室壁画里还可以看到许多建筑形象。《图画见闻志》叙唐宋画迹时说："设或未识汉殿、吴殿、梁柱、斗拱、叉手、替木、熟柱、驼峰、方茎、额道、抱间、昂头、罗花罗幔、暗制绰幕、猢狲头、琥珀枋、龟头、虎座、飞檐、朴水、搏风、化废、悬鱼、惹草、当钩、曲脊之类，凭何以画屋木也?"这一大堆建筑构件名称，体现了建筑画家对于对象的忠实态度，更说明当时建筑结构的成熟。事实上，唐代建筑画使我们感到它们是可以信赖的研究资料。其次，我们还能从砖石仿木结构的塔或从文献中，获得不少有关建筑单体、部件、装饰和色彩的信息。

这些材料给我们的总的印象是，唐代建筑从总体到单体以至局部，都具有一种统一的风格，雄浑阔大，格调昂扬，体现出一种可贵的健康而振奋的氛围，显现了大唐帝国的时代精神。

一　建筑单体

同在山西省境内的四座唐代木结构建筑，为现存中国最早的木构，弥足珍贵，尤其是南禅寺与佛光寺的两座大殿。

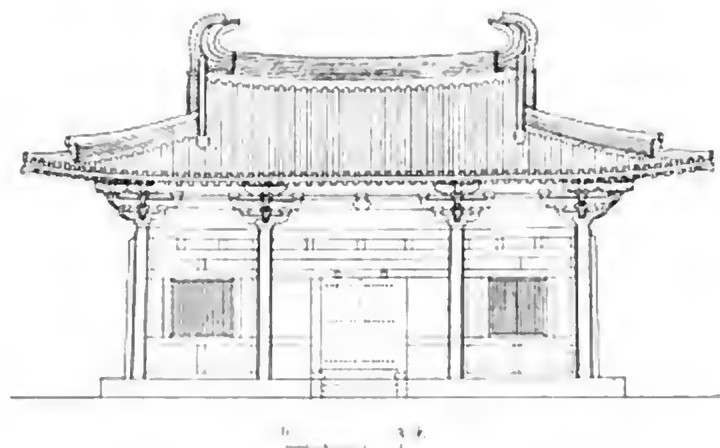
南禅寺大殿

南禅寺大殿在五台山西南，建于建中三年（782），属唐中期[40]。南禅寺是一座很小的禅宗寺庙，坐北向南。大殿是一座小型殿堂，建在月台上，三开间、通面阔 11.75 米，进深亦三间、10 米。因进深不大，故内部无柱。梁架形式为"四椽栿通檐用二柱"，即前后二柱上置大梁（因长通四条椽子，故称"四椽栿"），梁上置二驼峰，再置比大梁短一倍的"平梁"。屋顶为单檐歇山式。由于平面近于方形，若采用庑殿屋顶，正脊将显得过短，结构也很复杂，采用歇山，比例就很合适，这以后成了方形或近于方形平面的殿堂普遍采用的处理方式。屋坡十分平缓，其屋架总高与前后撩风槫（斗拱最外跳头上的檩子）的水平距离之比为 1:5.15，是中国建筑最平缓者。

在殿内中心稍后，设平面为倒凹字形高 0.7 米的佛坛，坛周可以通行，坛上有佛教造像十七尊，都是唐代原塑，精美纯熟，虽经元代部分重妆，仍不失原貌，有很高的艺术价值（图 5－86～88）。



图 5－86　山西五台山南禅寺大殿



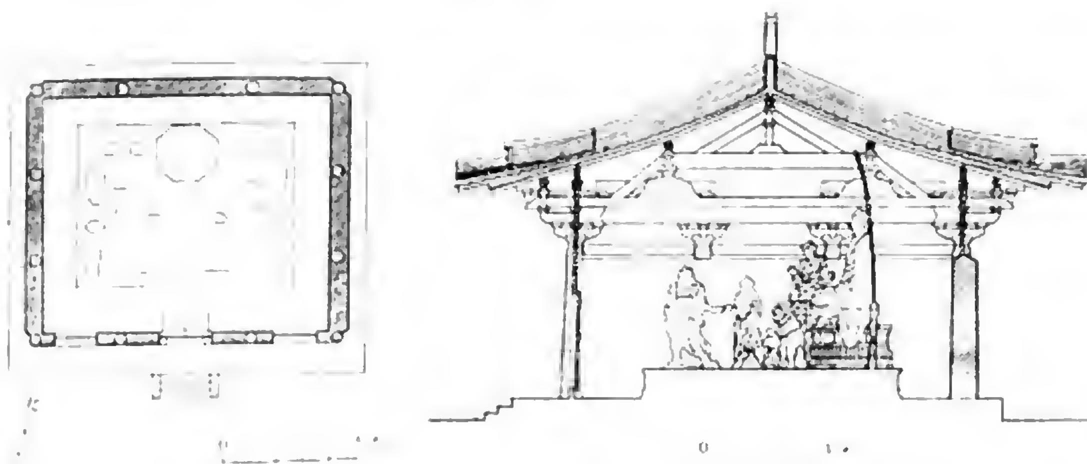


图 5－87　南禅寺大殿



图 5－88　南禅寺大殿内景

佛光寺大殿

佛光寺大殿在五台山西麓豆村，建于大中十一年（857），为唐晚期[41]。佛光寺是一座中型寺院，依山，坐东向西。大殿在寺的最后即最东的高台地上，高出前部地面 12～13 米，殿后是就山凿出的陡崖。台地前有两重院落，前述乾符四年的石幢就在前院。除大殿是唐代和前院北侧的文殊殿是金代建筑外，寺内现存其他房屋都是清代以后重建的。据文献记载，唐代曾在大殿的台地上建有一座三层弥勒大阁，会昌灭佛时毁去。现存大殿是灭佛后重建者。敦煌石窟五代第 61 窟五台山图中也绘出佛光寺，大殿作二层楼阁，可能只是原建大阁的示意（图版 49）。

大殿是一座中型殿堂，立在低平台基上，面阔七间、通长 34 米；进深四间、17.66 米；正立面中间五间装板门，两端各一间和两面山墙的后梢间装直棂窗。殿内有一圈“金柱”（即外檐柱以内的一圈内柱）。这

种平面方式宋《营造法式》称做“金箱斗底槽”。金柱把全殿空间分为两部分：金柱所围的空间称“内槽”，内槽四周金柱与檐柱之间的空间称为“外槽”。在后排金柱之间和南北二列金柱最后二柱之间设“扇面墙”，墙所围的面积为佛坛。坛高0.74米，上有三十多尊晚唐造像。此坛面阔五间，造像也分为五组：中部三间分置释迦、阿弥陀和弥勒坐像为主尊，左右均侍立弟子菩萨天王诸像；左右端两间分置乘象普贤和乘狮文殊。殿内并有两尊现实人物塑像，都是唐代原塑。殿内彩塑经近代重妆，色调已失古朴，但形体仍得到细心的保护，幸未大失其真。沿大殿后墙和两山，有明清塑造的几百尊罗汉。屋顶为单檐庑殿，屋坡也很缓和，比例为1:4.77（图5-89～91；图版50）。

空间的构成是建筑艺术有异于其他造型艺术的重大特点，佛光寺大殿为我们了解唐代建筑内部空间提供了几乎是唯一的一个重要实例。内槽空间较高，加上扇面墙和佛坛，更突出了它的重要地位，上面以方格状的“平棋”和四周倾斜的峻脚椽组成覆斗形仿佛帐帐顶的天花，天花下坦率地暴露明栿梁架。这些梁架既是结构的必需构件，又是体现结构美和划分空间的重要手段。梁上以三朵简单的十字交叉斗拱承平棋枋，斗拱之间为空档，空间在其间得以“流通”，空灵而通透。雄壮的梁架和天花的密集方格形成粗与细和不同重量感的对比。外槽空间较低较窄，是内槽的衬托，也在空间形象上取得对比。但外槽的梁架和天花的处理手法又同内槽一致，全体一气呵成，有很强的整体感和秩序感。所有的大小空间在水平方向和垂直方向都力图避免完全的隔绝，尤其是复杂交织的梁架使空间的上界面朦胧含蓄，绝无僵滞之感。这一实例表明，唐代建筑匠师已具有高度自觉的空间审美能力和精湛的空间处理技巧（图5-92、93）。

这座大殿很重视建筑与雕塑的默契，例如内槽的四片梁架把内槽空间划为五个较小的部分，每一部分都置有一组塑像。梁下用连续四跳偷心华拱，没有横拱，为塑像让出了空间。塑像的高度也经过精心设计，使与其所在空间相适应，不致壅塞和空旷，同时也考虑了瞻礼者的合宜视线：当人位于殿门时，金柱上的阑额恰好可以不遮挡佛像背光，左右二金柱也不遮挡此间塑像的完整组群；当人位于金柱一线时，佛顶与人眼的连线仍在正常的视野以内，不需要特意抬头。

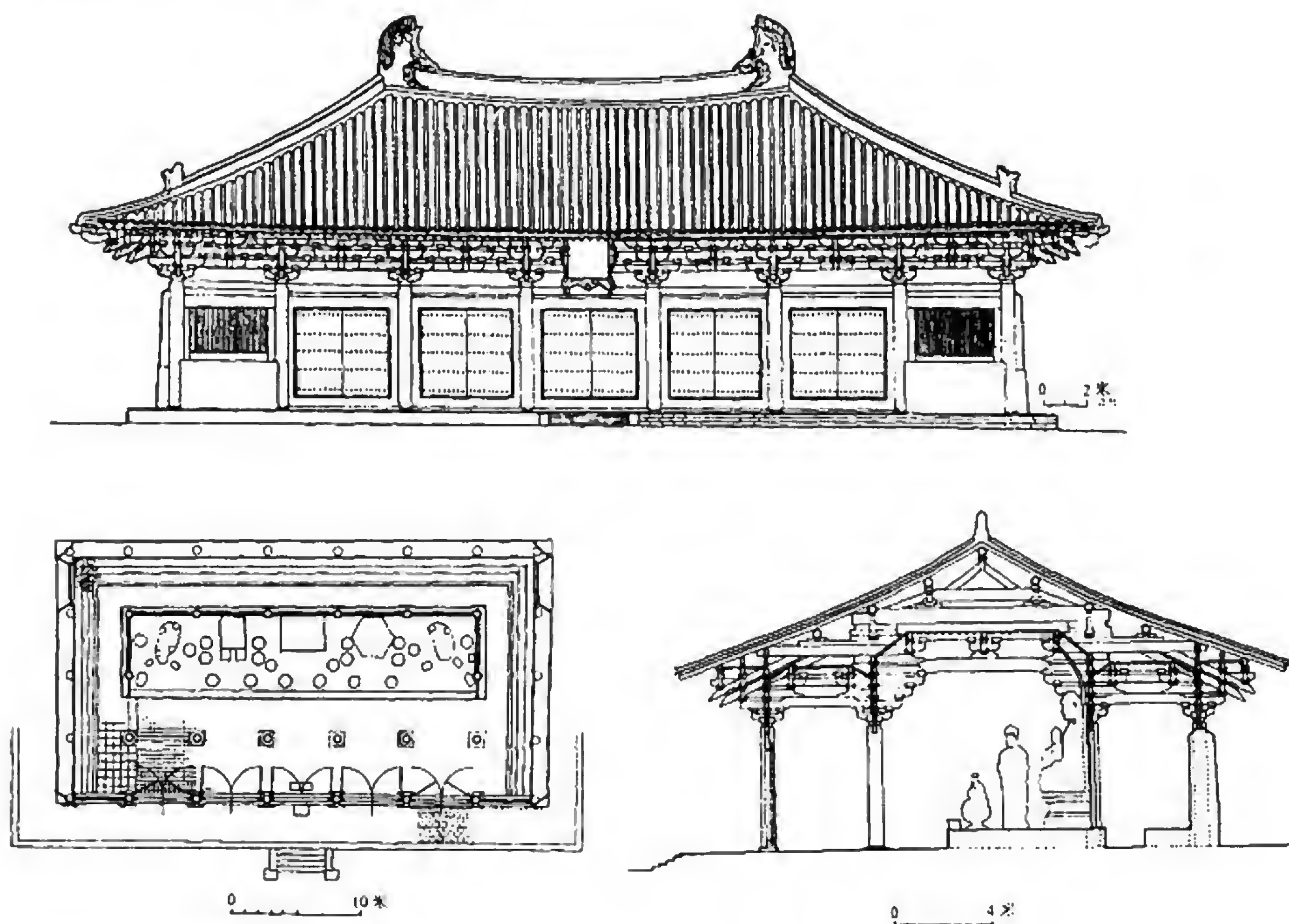


图5-89 山西五台山佛光寺大殿





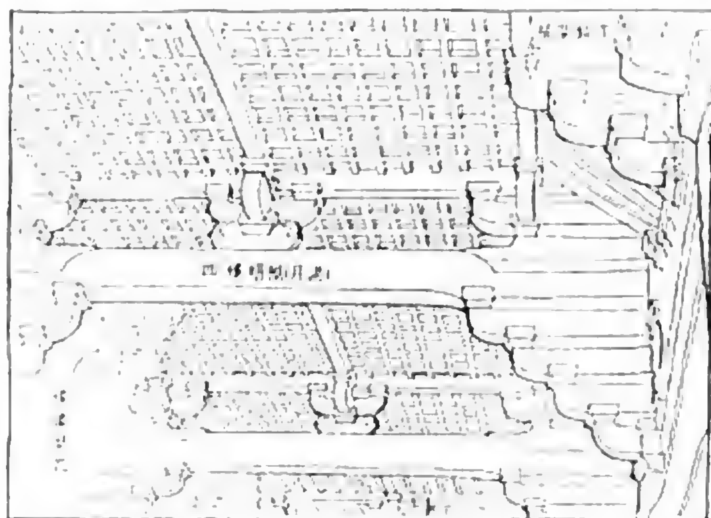


图 5－90 佛光寺大殿局部

图 5－91 佛光寺大殿内部

图 5－92 佛光寺大殿内部梁架仰视

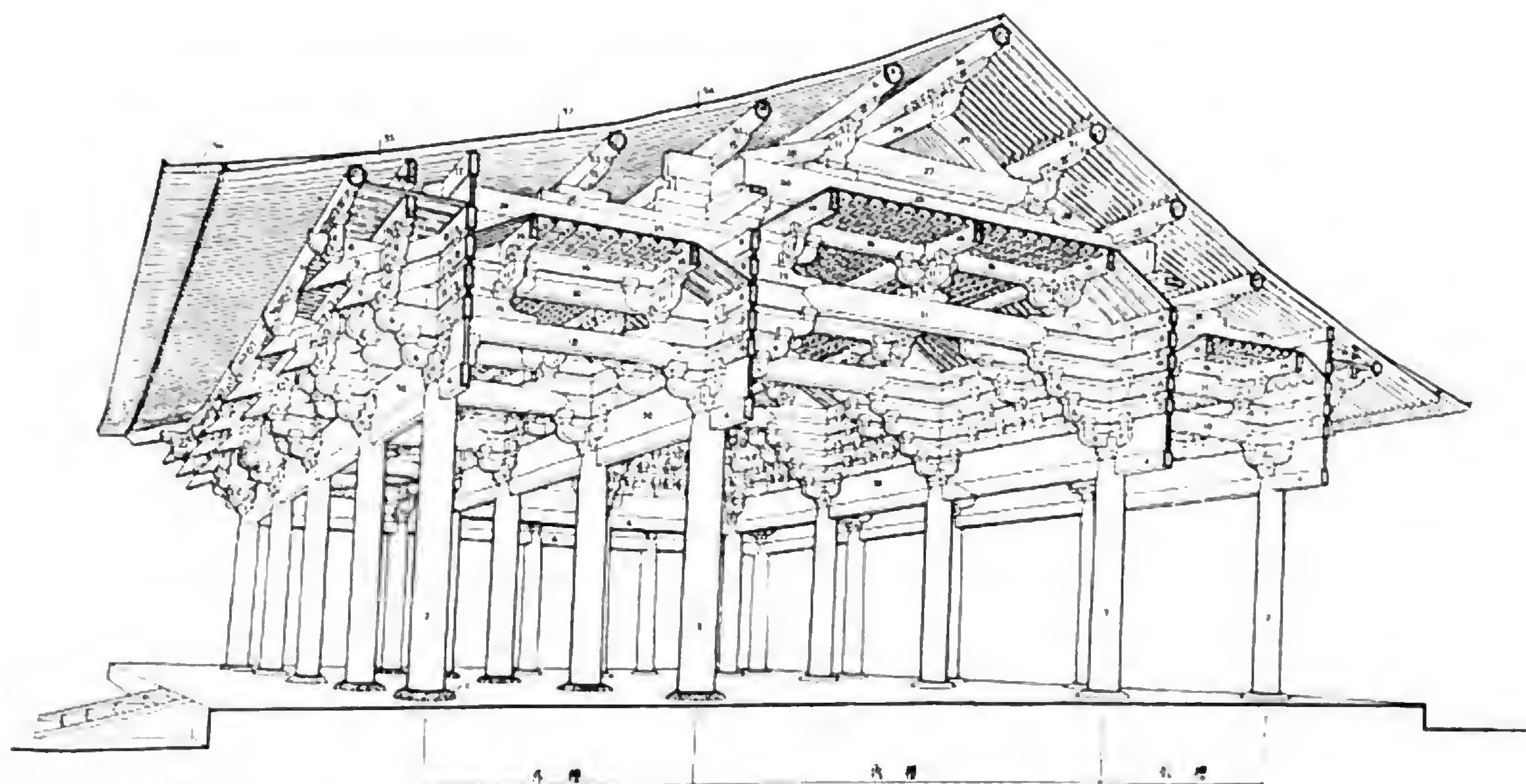


图 5－93 佛光寺大殿剖面透视图

1 柱础 2 檐柱 3 内槽柱 4 阑额 5 栌斗 6 华拱 7 泥道拱 8 柱头方 9 下昂 10 耍头 11 令拱 12 瓜子拱 13 慢拱 14 罗汉方 15 替木 16 平棋方 17 压槽方 18 明乳栿 19 半驼峰 20 素方 21 四椽明栿 22 驼峰 23 平闇 24 草乳栿 25 缴背 26 四椽明栿 27 平梁 28 托脚 29 叉手 30 脊槫 31 上平抟槫 32 上平抟槫 33 下平槫 34 椽 35 檐椽 36 飞子（复原） 37 望版 38 拱眼壁 39 牛脊方

广仁王庙正殿

广仁王庙正殿在芮城，建于太和五年（831），晚于南禅寺大殿四十九年，早于佛光寺大殿二十六年[42]。广仁王庙后来又称五龙庙，正殿是五间单檐歇山小殿，两梢间很窄，进深四椽，平面呈长方形，斗拱和梁架都是唐代原构（图5－94、95）。



图5－94　山西芮城五龙庙大殿



图5－95　五龙庙大殿梁架

天台庵正殿

天台庵正殿在平顺王曲村，是一座三间见方小殿。村东倚高山，西临浊水，庵在村南高地上，志书上不见著录，现只存佛殿三间，殿前是一片平台。

殿的平面和结构形式与南禅寺大殿十分近似，但更小。深广各三间，通面阔7.15米、通进深7.12米，几呈正方形。梁架也是"四椽栿通檐用二柱"，覆单檐歇山顶，正脊甚短，两山屋坡特长。屋坡仍甚缓，但比南禅寺大殿和佛光寺大殿大，为1/4。檐柱间只用阑额而无普拍枋，与其他三座唐殿相同，是唐代普遍的做法。斗拱很简单，柱头斗拱是将四椽栿通过栌斗伸出为华拱（称"斗口跳"），跳头上置替木以承撩风槫，两层柱头枋上隐出重拱。当心间有补间斗拱一朵，形式与柱头斗拱同。其它间的补间为隐出的一斗三升。据其整体形象、屋顶坡度及斗拱，暂将此殿断代为晚唐[43]。

楼阁和台

唐代楼阁类建筑，前几节已有述及，如武则天的洛阳明堂和天堂，高层木塔和砖塔等，但唐代木构高层建筑已很少保存，文献多不能详述其情状，也未能由砖塔得到充分反映，在此通过壁画来补充我们的认识。

古代高层建筑，除多层塔以外，还有楼阁和高台。严格说来，"楼"和"阁"虽然都是指称两层以上的建筑，含意却有所不同。"阁"的上下层之间有平座，"楼"则没有。所谓平座，古时或称"阁道"，是上下层之间的一个水平结构层，平面挑出柱网平面之外，由斗拱支承，周边设勾栏，成为围绕上层一周的露天走道。不管是楼是阁，上下层之间常有一重屋顶，称为"腰檐"。若有平座，腰檐当然置于平座下。最简单的楼既无平座也无腰檐，特称为"竖楼"。还有个别的阁，只有平座而无腰檐。明清以后，此种称谓上的区别已不严格，习惯上对于两层或两层以上的建筑通称为楼阁，甚至同一座建筑既名为楼又名为阁。

敦煌石窟唐代壁画里的楼阁几乎都有腰檐，又几乎全是"阁"，有平座，而且只有两层（图5－96）。腰檐可保护下层墙面，平座有利通行，它们都丰富了立面构图，因而建造较多。由现存一些保存着唐代风格的辽代楼阁如蓟县独乐寺观音阁和应县木塔看来，在平座和腰檐内部通常是一个暗层，增加了结构的坚固性。

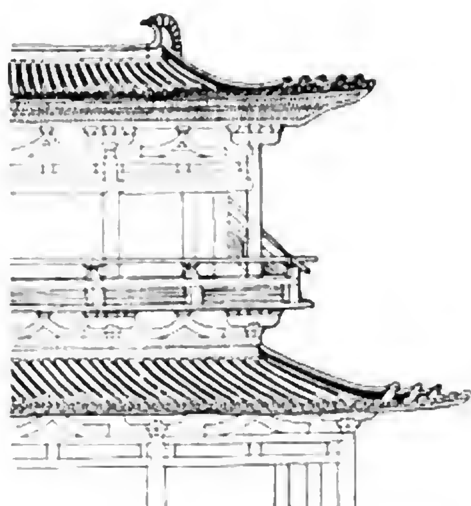
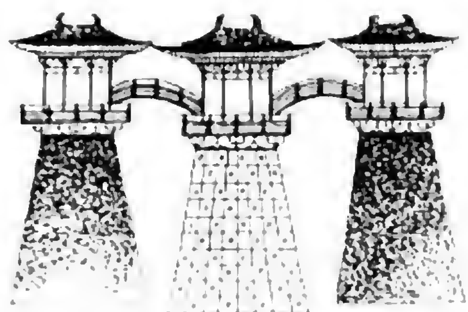


图 5-96　敦煌莫高窟初唐壁画有平座腰檐的楼阁



图 5-97　河北正定开元寺钟楼



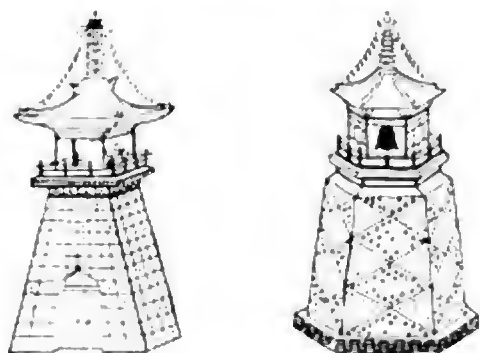


图 5-98　敦煌石窟唐代壁画台形建筑

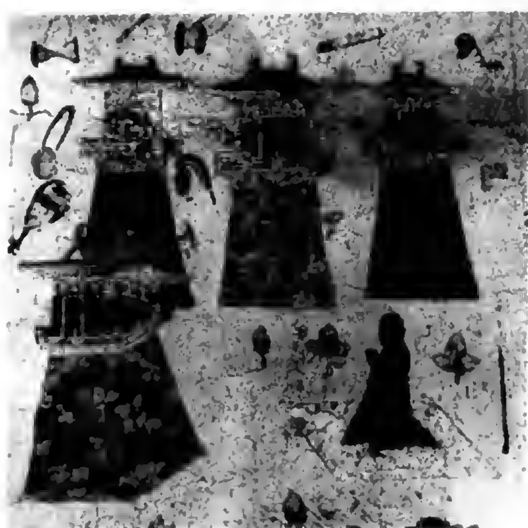


图 5-99　敦煌莫高窟初唐第 431 窟壁画三台







图 5-100　木台

1　敦煌石窟唐代壁画　2　南响堂山石窟隋代石刻浮雕　3　新疆吐鲁番唐墓出土木台模型

壁画里有个别楼阁只设平座而无腰檐，见于莫高窟初唐第 321 窟和盛唐第 217 窟的净土变。竖楼则未见画出，但实际未必没有采用过。实际的楼阁也未必都是两层，如前已提及的明堂、天堂等，木塔也有的高达九层，而木塔其实也就是一种楼阁。《唐两京城坊考》记长安曲池坊建福寺弥勒阁“崇一百五十尺”，怀远坊大云经寺“宝阁崇百尺”，都很高大，应都超过两层。唐代楼阁实例已无完整保存，只有河北正定开元寺内一座钟楼，相传建于唐代，外观和内部结构的确有较多唐代风格（图 5-97）。

敦煌壁画里还有一种台形建筑，在平面方形或多角形的砖砌高台座上，以平座承托一座单层小亭或小殿，没有腰檐。台座收分很明显，一侧设门，内部应有梯级以达上层（图 5-98、99）。这种台多作寺院里的钟楼或经藏，峙立在寺内两侧，起点缀作用。日本同时代寺院里还保存有这样的高台实物，如唐招提寺钟楼。台上建屋也可名之为楼或阁，而不管这座房屋本身是单层还是多层，如城楼，麟德殿的郁仪楼、结邻楼，含元殿的翔鸾阁、栖凤阁等。事实上，唐代城楼的木构建筑本身几乎都只有一层。唐代还有一种木造高台，上无建筑，作乐台用，可于敦煌壁画和新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土绢画中见到（图 5-100）。

二　建筑部件和装饰

从南禅寺和佛光寺大殿和唐代壁画[44]，以及西安慈恩寺大塔门楣初唐所刻的殿堂形象（图 5－101；图版 51），我们知道唐代建筑已有相当成熟的部件和装饰处理方法。

台基、台阶与勾栏

唐代中小型建筑的台基通常都是砖砌的素方平台，台下设散水一周，上述两座大殿实物都是这样。壁画里，多数素方平台下都有一二层用砖砌筑的方脚。稍高级的台基最下雕刻覆莲，上承方脚，再上承较复杂的台壁，即台壁有上枋、下枋和间柱，它们都处于同一平面。它们所围的方形面积则后退，嵌砌花砖，呈须弥座状（图 5－102）。最高级的台基是须弥座，用砖或更多用石砌筑。须弥座本是印度的佛座，象征须弥山的坚固，更早还源于希腊，北朝用于佛座，以后在中国也用于塔座并及于高级殿堂。须弥座用于塔庵的最早实

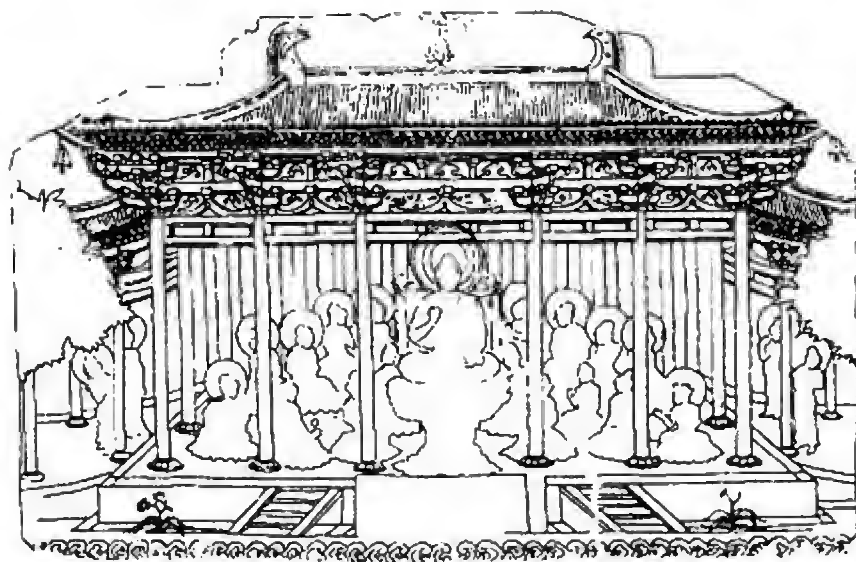


图 5－101　大雁塔门楣初唐石刻佛殿

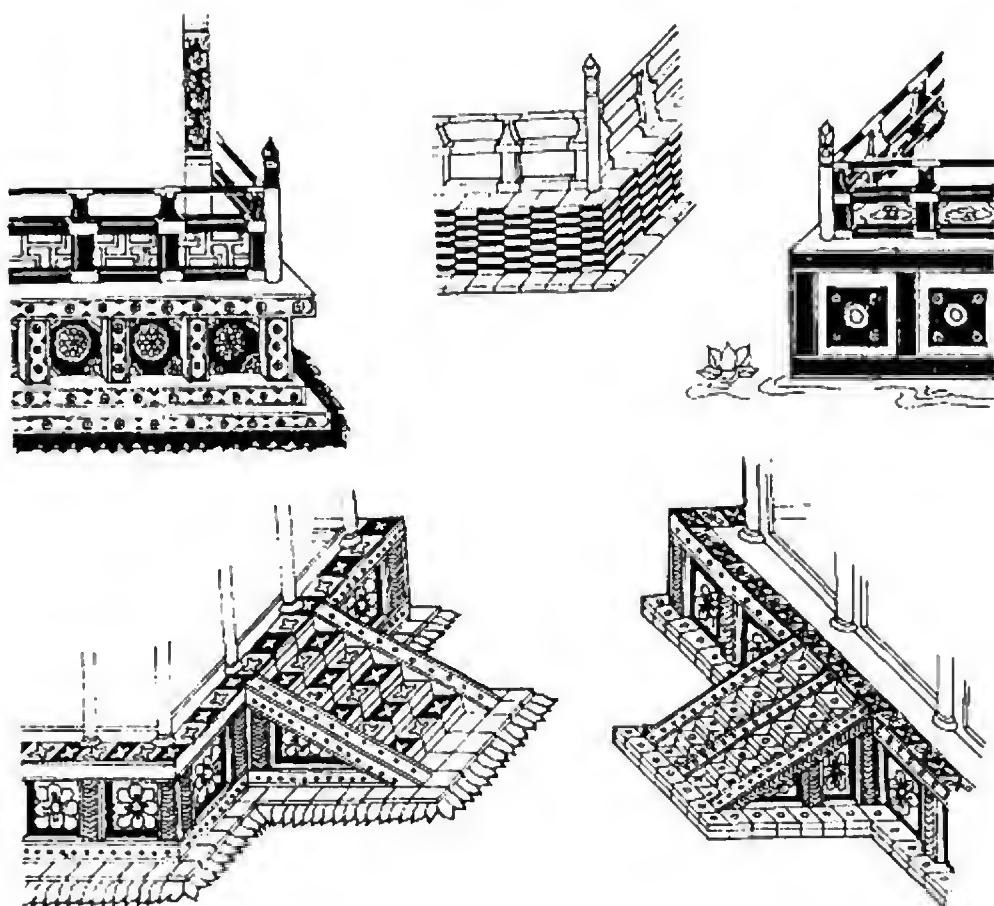


图 5－102　敦煌莫高窟唐代和五代壁画台基、勾栏

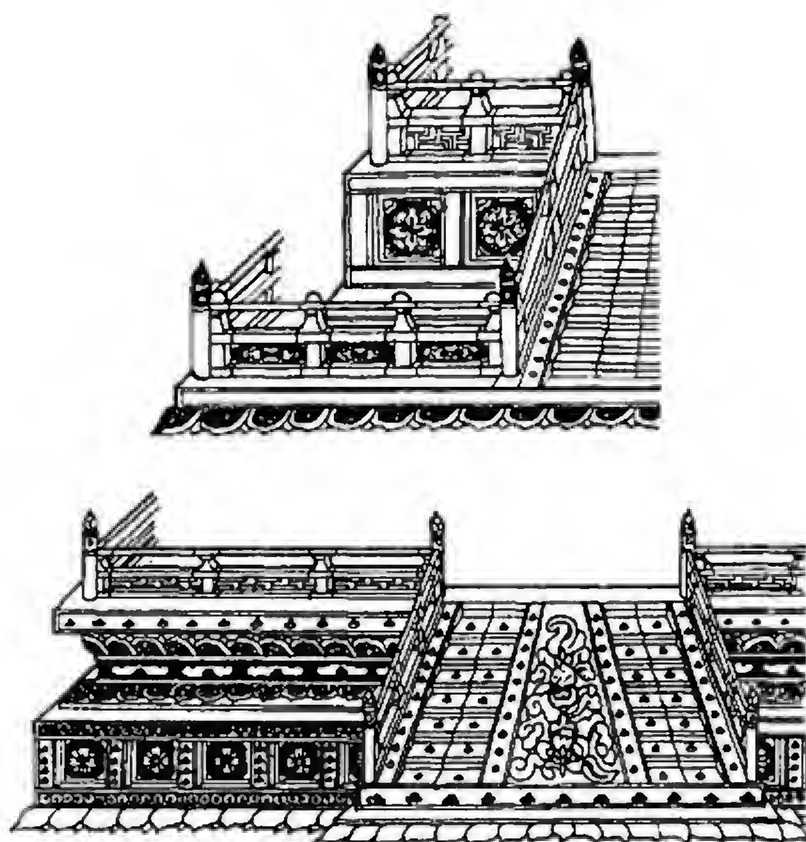


图 5－103 敦煌莫高窟唐代壁画多层台基、勾栏及须弥座

例是盛唐净藏禅师塔，稍晚有河南宝山灵泉寺的东、西二塔（唐中期），在敦煌石窟则早见于北魏壁画。从以上各例，知北魏至唐前期，须弥座的轮廓还比较简单。灵泉寺塔的须弥座虽较丰富，各层线脚仍由直线组成。中唐以后比较复杂，由下至上一般是覆莲状的圭脚、下枋、覆莲、带壸门的束腰、仰莲和上枋，其中覆莲和仰莲的轮廓线是曲线形的枭混和混枭（枭为凹，混为凸，下枭上混为枭混，反之为混枭）线脚。有时在它们和束腰之间又各加一道小方线脚。对于特别尊崇的高大建筑，须弥座下又增加一层方台。此时的方台称为基台，上面的须弥座则称基座，总称为台基。基台和基座的组合既增加了台基的总高度，又使每层保持了适宜人体的尺度，以及与上部建筑的适当比例（图 5－103）。

在唐代壁画上，用于殿堂的须弥座只见于中轴线上的主要殿堂。

台阶有三种，即阶级、慢道和御路。慢道就是一块由花砖或整石雕成的斜面。两边台阶，中间为慢道，称御路。在明清宫殿中御路仍用得很多。

唐宋人称栏杆为勾栏。唐代木制勾栏仍保持了东汉传下来的做法，即由上而下横安寻杖（扶手）、盆唇和地栿，竖立瘿项（寻杖盆唇之间）和间柱（盆唇地栿之间）。寻杖手触，断面为圆形，盆唇和地栿断面长方。在间柱之间嵌装雕刻的或彩绘的花板，或安设北朝时已使用的万字勾片，也有的安设卧棂。勾栏转角处立高出于寻杖颇多的圆形断面望柱，望柱头上有雕饰；或不立望柱，仍用间柱、瘿项，此时寻杖和地栿应相交出头，谓之“绞井口”。所有主要构件接头处都以白铜皮钉包，木面则漆饰以朱红为主的颜色，效果华丽而和谐。

从大明宫的发掘可知，在特别高级的建筑中使用了石制勾栏。

柱枋、墙壁和门窗

柱子将建筑立面划分为单数开间，正中一间称当心间，左右依次为次间（由中间向两边以第一、第二为序）、梢间和尽间。大约从北朝晚期开始已有当心间最宽的做法，隋唐壁画通常都是当心间最宽，左右各间较窄，初唐慈恩寺塔门楣石刻殿堂图和前述中、晚唐的两座大殿实例都是这样。但建于初唐的含元殿和麟德殿，各间同宽。当心间加宽的做法突出了立面正中，又加密了转角处的柱距，对于造型和加强转角的刚性都很有利，唐代以后几乎成为通例。

阑额是柱头之间的水平构件。北朝有些建筑没有阑额，只在柱上栌斗之间有水平联系件。隋唐已普遍将阑额设在柱头间，且为上下两层，大大有利于整体构架的稳定。由于唐代斗拱补间铺作只有一朵或没有，所以阑额上没有普拍枋，前举兴教寺玄奘塔砌出普拍枋，是一个孤例。唐代阑额至角不出头，额下也没有雀替。

从唐代开始，出现了柱子的“侧脚”和“生起”做法。侧脚是外檐立柱除了正中一间以外，都令“柱首微收向内，柱脚微出向外”，即不是完全垂直的而都向平面中心微微倾侧。生起是除立面正中一间外，其他柱子都稍微增高一点，距中心部位越远增高越多。南禅寺大殿和佛光寺大殿都有侧脚和生起。侧脚和生起使造型显得更富于韵味而不板滞，同时也增强了结构的稳定性。

在立面各间门、窗的周围，加用多条水平的和垂直的构件，称门窗立颊、心柱、门窗上额和腰串，与柱子、阑额和地栿相互联系。门多为版门，或有门钉、铺首。窗多为直棂，幂纸而不用窗扇。

斗拱

唐代与明清斗拱在结构上的最大不同，就是唐代的第二层出挑华拱（垂直于屋檐方向的拱称华拱）内伸后即成为联系内外柱圈的乳栿（佛光寺大殿）或屋架大梁（四椽栿，南禅寺大殿），外伸则承托屋檐重量；明清的乳栿（清称桃尖梁）和屋架大梁都另有构件，不是华拱（清称“翘”）的内伸，斗拱在颇大程度上只是一种可有可无的附属品了。所以唐代斗拱在殿堂等高级建筑中担负着真实的传力任务，为结构所必需，比起后代，尺度都很壮硕，布局比较疏朗，体现出可贵的结构美，具有很高的审美价值。同时，斗拱以其繁富的形象和处于屋檐阴影笼罩下而产生的错落纷繁的光影，与上面简洁平整的屋面、与下面的屋身，都取得对比，又具有很强的装饰作用。

由敦煌石窟、龙门石窟、宁懋石室等所见十六国晚期至北朝的大量图像表明，北朝斗拱许多都不出跳，流行一斗三升和人字拱等比较简单的做法。初唐斗拱仍较简单，一般只伸出一、二跳（图 5－104）。但经过初唐后的迅速发展，盛唐斗拱已相当复杂成熟。柱头上的斗拱称“柱头铺作”。敦煌莫高窟盛唐第 172 窟南、北壁两幅净土变中的大殿，都使用了所谓“双杪双下昂重拱计心造”的柱头铺作，即向外伸出四跳，第一、二跳跳头是卷头向上的曲木华拱（杪），第三、四跳跳头是尖嘴斜下的直木下昂，各跳跳头都有横拱（计心），一、二、三跳跳头横拱重叠两层（重拱），第四跳跳头的横拱是一层，称作令拱，再上以替木承槫（又称桁，以后通常称檩）。这朵斗拱比佛光寺大殿的双杪双下昂隔跳重拱偷心造（跳头上无横拱谓“偷心”，每隔一跳偷心谓“隔跳偷心”）斗拱还要复杂一些（图 5－105、106）。

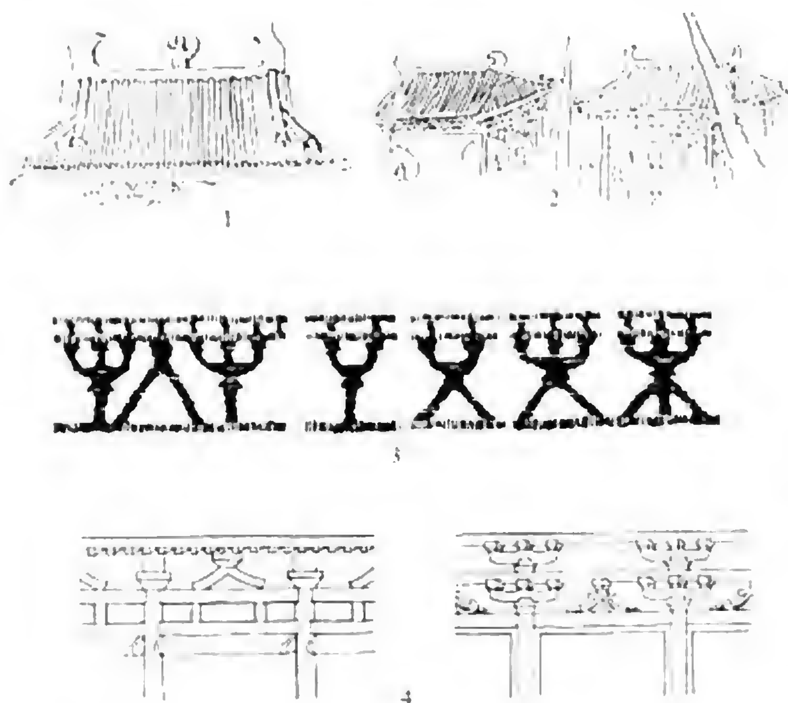




图 5－104　十六国晚期至初唐斗拱

1　龙门北魏石窟古阳洞歇山屋及斗拱　2　龙门北魏石窟路洞歇山屋及斗拱
3　敦煌十六国晚期至北魏阙形龛上的斗拱　4　敦煌石窟初唐壁画斗拱

图 5－105　佛光寺大殿斗拱

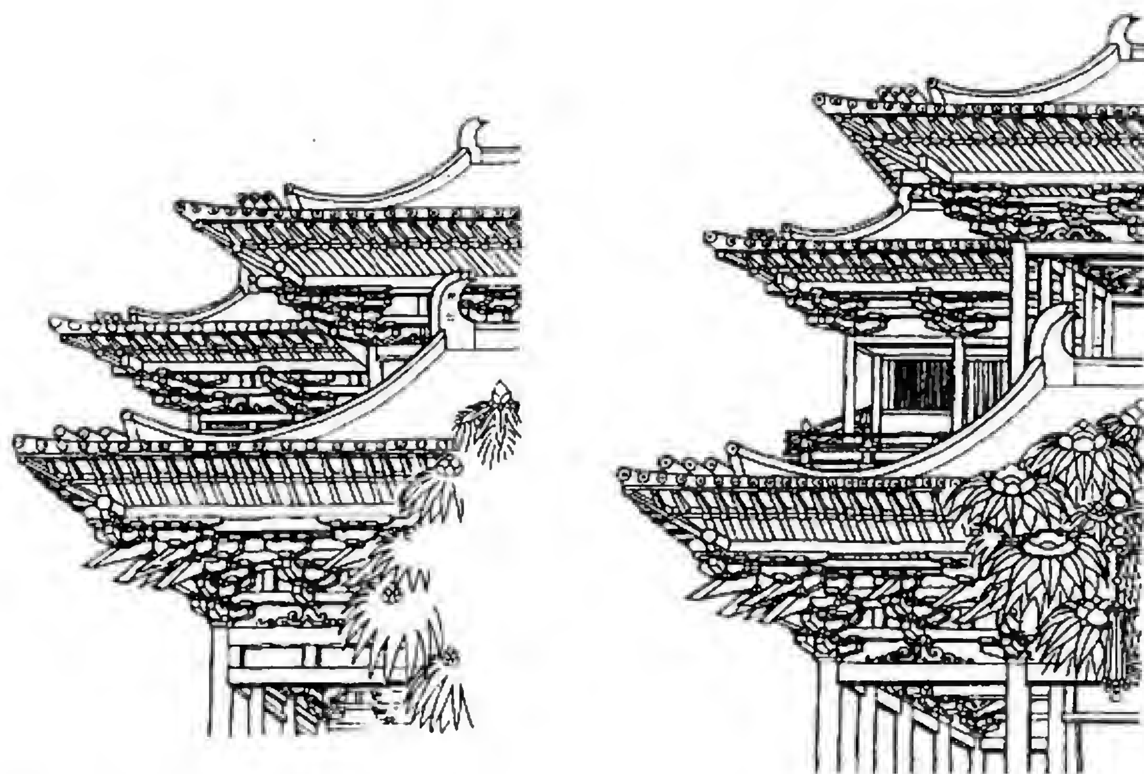


图 5-106　敦煌石窟盛唐壁画斗拱
左　第172窟北壁；右　第172窟南壁

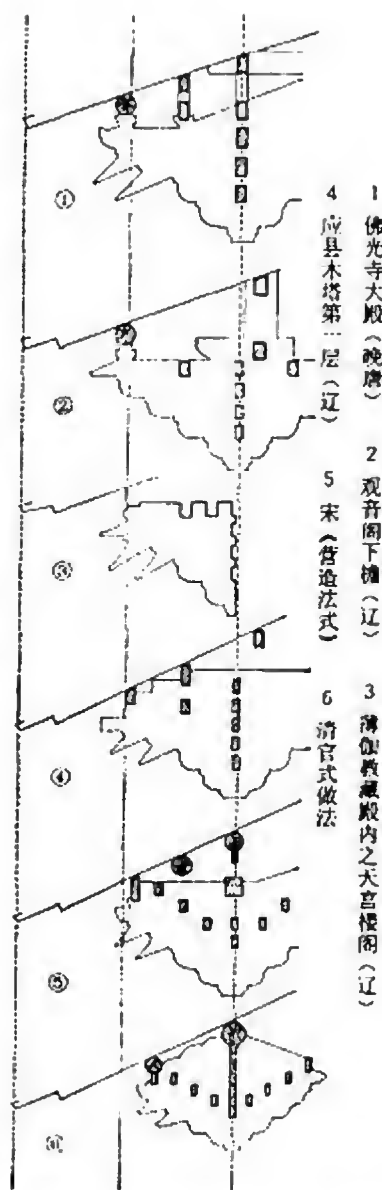


图 5-107　由唐至清历代七铺作（出四跳）斗拱出檐情况比较图

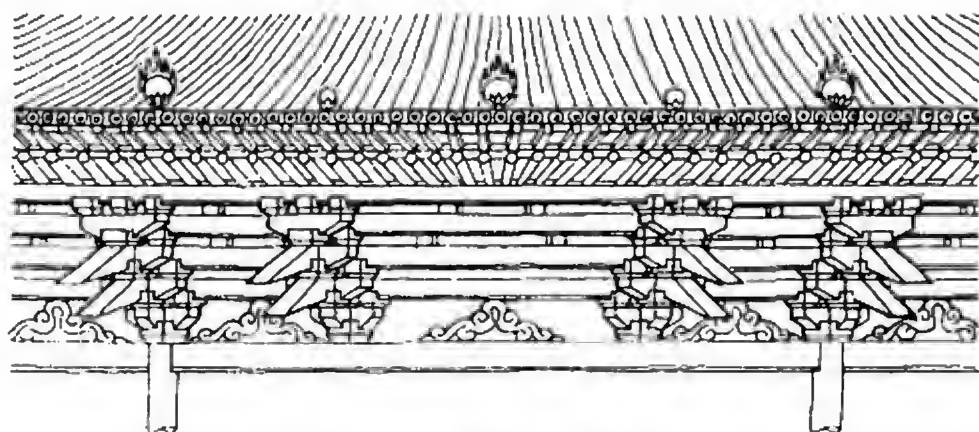


图 5-108　敦煌石窟中唐第231窟壁画补间铺作加多的斗拱

用于柱头之间阑额上面的斗拱称补间铺作。唐代的补间都很简洁，大都只有一朵。初唐仍实行不出跳的人字拱，盛唐后普遍实行置在驼峰上的出跳斗拱，出跳数比柱头铺作要少。如上举莫高窟第172窟壁画殿堂的补间，是于驼峰上的栌斗出双杪，单拱计心，令拱中心出昂形耍头，整体与佛光寺大殿补间铺作的双杪偷心相似，但也比后者复杂。唐代斗拱除本身用材比较硕大外，总体尺度也很雄壮。佛光寺大殿拱的断面高0.30米、宽0.20米，全朵斗拱的总高达2.49米，相当于柱高4.99米的一半，比起明清斗拱的纤小孱弱，愈显气势非凡（图5-107）。

补间铺作只有一朵，并较柱头铺作简单，加上斗拱尺度的宏大，使唐代建筑显得十分壮硕雄健。尺度宏大，又真实地承担檐部挑出，故唐代建筑的出檐都颇为深远，所以人们常以“斗拱雄大，出檐深远”来形容唐代建筑。但自宋代起，补间越来越多，尺度渐趋缩小，形制也与柱头铺作一样，逐渐失去了斗拱的结构作用及结构美，至明清已流入繁琐了。从敦煌壁画，知此种趋势在唐代已有个别出现，如莫高窟中唐第231窟壁画所绘一殿，补间为两朵，都从阑额上的栌斗出跳，形制也与柱头铺作一样。补间与柱头之间，另有三个驼峰（图5-108）。

斗拱是历代建筑变化最显著的构件，是鉴定建筑年代的重要依据。

屋顶及梁架

屋顶的内部是梁架，屋顶总体形象的形成有赖梁架，所以要了解屋顶，必先了解梁架。梁架以多层横梁和各层梁头的短柱重叠而成。上一层梁都比下一层短，而上一层短柱都比下一层长，由此形成了屋面的凹曲坡度。在各梁的梁头上，与各梁垂直置槫，把各片梁架联系起来并承受椽子的重量。最高一层梁最短，称平梁，唐代及唐以前的做法常在平梁上不立短柱，而由平梁两端斜上撑起人字形的叉手，承托脊槫，仍有三角架的遗意，如佛光寺大殿。即使立有短柱，也仍有叉手支撑，如南禅寺大殿和天台庵正殿。

唐代屋顶除硬山顶外，其他几种形式都已成熟，如庑殿、歇山、悬山、攒尖以及盝顶和盔顶等，皆见于实例及壁画。庑殿顶四向排水，又称四注顶、四阿顶，这种屋顶形象端庄稳重，最为尊贵，多用于中轴线上的主要殿堂。传说吴道子的壁画常画在这类建筑中，所以又称吴殿。歇山顶东汉末开始出现，至北朝渐多，是由上部两坡的悬山顶和下部四坡庑殿顶拼合而成，开始时在上下二部之间有一次跌落成两段式，唐代以后普遍改为连续坡面。歇山顶有九条屋脊即一条正脊、四条垂脊（两坡部分两端）和四条戗脊（四坡部分四角），所以又称九脊顶（戗脊的前端缩小，又特称此缩小部分为岔脊）。它的形象比较生动，性格倾向活泼，常用在左右配殿或中轴线上的后殿，与庑殿建筑相得益彰。唐时歇山顶有称曹殿者，传说与画家曹不兴有关。殿堂类建筑凡平面方形或接近方形的，几乎都是歇山顶，保证了正脊长度，比庑殿顶有更好的造型比例。唐及宋代的歇山顶比起明清来，正脊较短而两山屋坡较长，再加上屋檐挑出较远，显得轮廓更加鲜明。

唐代屋顶的坡度比起后代都甚为平缓舒展，如南禅寺大殿屋架总高与前后撩风槫（斗拱最外跳头上的槫子）的水平距离之比为 1/5.15，佛光寺大殿是 1/4.77，天台庵正殿为 1/4，是全部古代建筑实例中坡度最平缓的几处，同时凹曲得也十分得体，绝不过分。唐以后坡度渐陡，如宋《营造法式》规定这个比例是 1/4～1/3，至明清而更甚，凹度也较显著，甚而有“陡如山（上部），平如川（下部）”之谚，上下坡度相差太大，远不如唐代的含蓄有致。

唐代屋顶正脊两端用很大的“鸱尾”为饰，尾尖内向，注重殿堂的整体轮廓，本身却甚简洁，是整个屋顶的重点装饰。鸱据说是海中一种能致雨而灭火的神物，用在屋顶上，有厌胜的意义。到中唐或晚唐时，鸱尾变为“鸱吻”，即做出以吻吞脊的形象，风格已渐趋繁丽。屋顶上其他各脊脊端也常有装饰，但比正脊小而简（图 5－109）。

屋顶上使用最多的是仰覆陶瓦。仰者称板瓦，覆者称筒瓦。瓦当都是圆形，大多为莲瓣纹，远比先秦及秦汉纹样为少（图 5－110）。瓦当之间为重唇板瓦。初唐时在重要宫殿上已使用琉璃瓦，但只用于镶脊和剪边。大明宫含元殿和兴庆宫都出土有初唐的绿色和黄色琉璃瓦片。从敦煌壁画可知中唐已有了满铺的琉璃瓦，色彩更多，使用范围并及于佛寺（图版 52）。《新唐书·百官志》列有掌管“涂饰琉璃”等事的“掌冶署令”和“丞”。

值得注意的是唐代建筑仍未普及屋角起翘的做法。中原地区唐代墓葬壁画和砖塔实物大部没有角翘，敦煌唐代壁画里的建筑也几乎都是檐角平直没有角翘的，只有个别的屋角起翘，内地壁画和塔起翘的例证稍多，两座大殿实物也都有角翘。这些迹象证明唐代并行有角翘或无角翘两种做法（图 5－111、112）。北宋以后内地才开始普及角翘，但敦煌五代北宋壁画及北宋窟檐仍都平直无翘，可能是敦煌地处边远，习惯做法延续时间较长所致。

角翘做法源于转角结构的变化，有其力学的根据。唐代建筑斗拱雄大，出檐深远，屋檐挑出主要靠斗拱来承担，椽子受力不大，相当于转角 45°椽子的角梁断面不一定很大，此时无须在近角梁处的撩风槫上加用长三角形枕头木，角部的椽背也可能做到与角梁背取齐，所以角翘不是必需的。五代北宋以后，由于斗拱趋小，椽子受力加大，角梁的受力更大，才使角梁加厚加高，以致角翘做法趋于普及[45]。角翘也有显著的造型意义，使转角檐端成为一条曲线，柔美温润，意态轻扬，大大减轻了庞大屋顶的沉重感。无论结构上还是造型上，角翘都是中国建筑的一大成就。佛光寺大殿檐端从立面中心起随着柱子的生起向两端逐渐高起，至

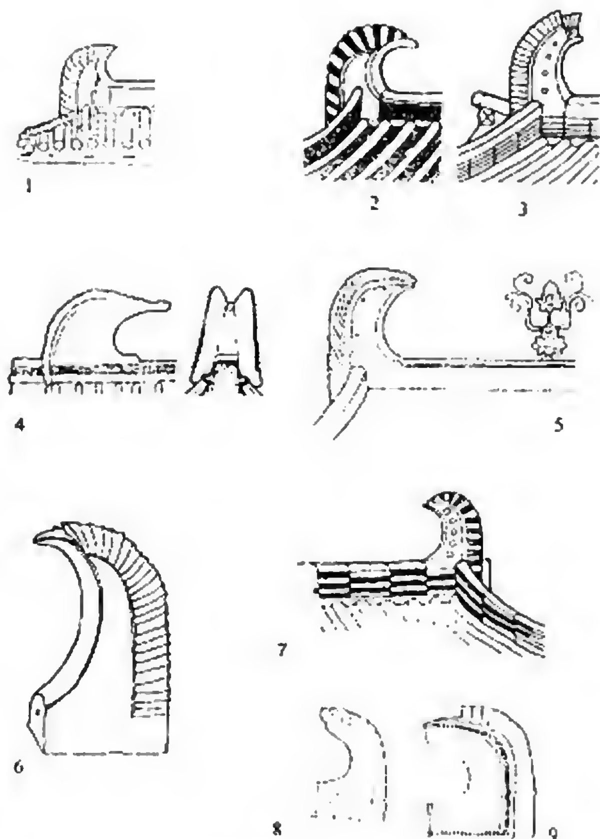


图 5－109　隋唐鸱尾

1　隋李小孩墓石棺　2、3　敦煌唐代壁画　4　传隋彩绘陶屋　5　西安大雁塔初唐门楣刻石　6　初唐麟德殿前出土　7　敦煌唐代壁画　8　日本法隆寺内玉虫厨子　9　日本唐招提寺

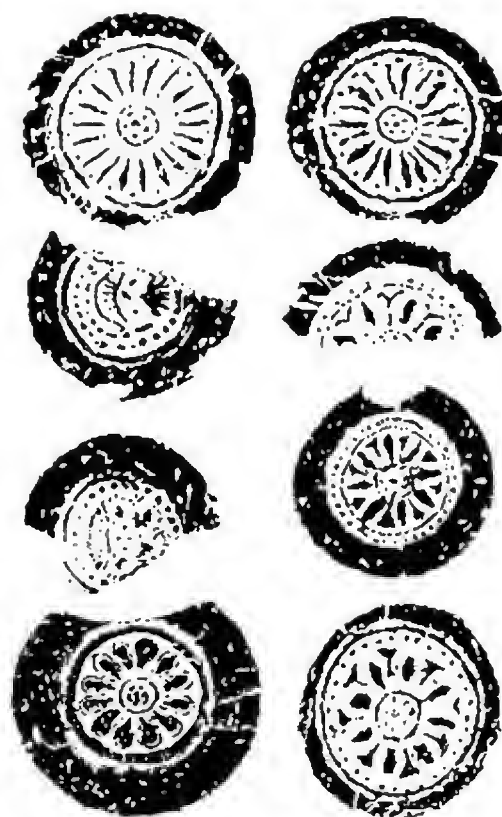


图 5－110　唐代莲纹瓦当

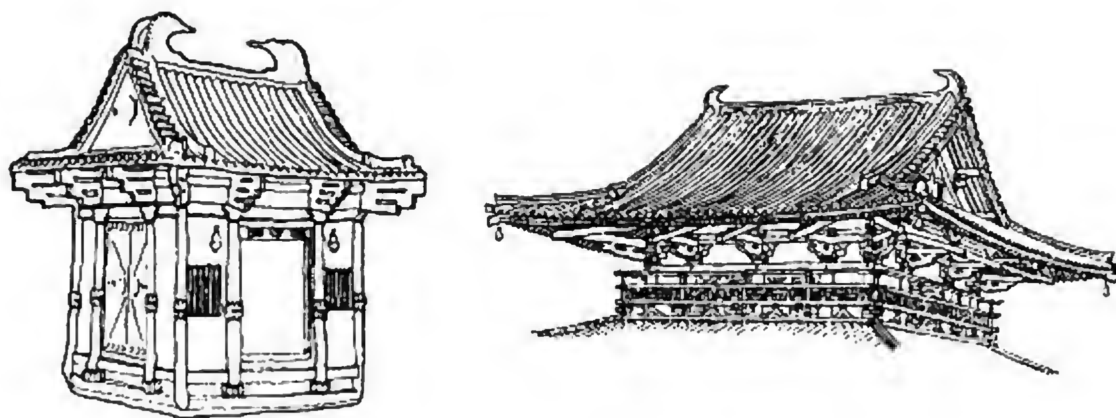


图 5－111　隋代屋顶

左　河南省博物馆藏陶屋；　右　日本法隆寺金堂复原

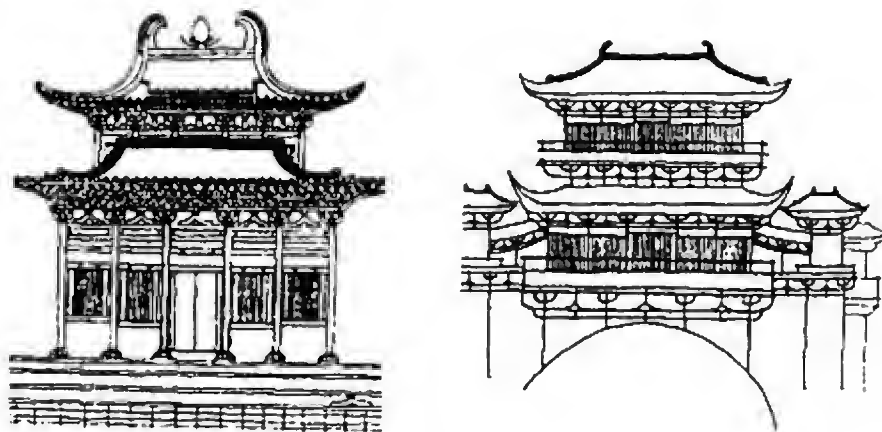


图 5－112　唐代屋顶

左　陕西长安县唐韦洞墓壁画

右　陕西三原唐李寿墓壁画

角部再加上角翘的曲度，使得整条檐线都是柔韧的曲线，而且曲度很小，不易察觉，十分含蓄内在，是成功的范例。同样，佛光寺大殿屋顶的其他处理，如正脊两端、屋面两端都有生起，屋面由下而上中部凹进，曲度很有节制，表现了一种微妙含蓄而大度的可贵品质。大殿的鸱吻与檐柱有上下对位关系，加强了构图的有机性。

涂饰、彩画和雕饰

为了保护材料表面和美化建筑，从很早起在木面和墙壁抹灰面上就涂刷颜色，称为涂饰，木面上还发展为彩画。

汉代以来，除了灰色陶瓦屋顶外，外檐的色彩以红白二色为主：木面上涂赭红或土朱，土墙或编笆墙面抹草泥涂白。从魏晋起，就常有“白壁丹楹”、“朱柱素壁”的记载。隋唐仍是这样。《大业杂记》记隋代宫室“饰以丹粉”，即以红白二色涂饰建筑。白居易《游香山记》也说：“赭垩之饰必良”。古人常称红色为“赭”。“垩”即白垩，白色。红白对比，明快清新，鲜丽而和谐。白壁衬出红色的木构件，也显示了结构之美。它们与素灰的台基和屋顶一起，使建筑充满淳雅庄敬、温暖醇厚的气度。

南禅寺大殿和佛光寺大殿仍是赤白涂饰。佛光寺大殿梁架上有近代涂饰的土朱，大概仍未失其真。在此殿北梢间木板门的背面，留有唐代工匠“赤白博士许七郎”的墨书题记。佛光寺大殿殿内阑额上部分保留了唐代原建时的涂饰，是以土朱刷地，然后并排画上七个白色圆形。永泰公主墓及懿德太子墓壁画中，是在通刷土朱的阑额上留出三四个白色长方形块，相当于隋唐的日本法隆寺也有类似处理。稍晚如敦煌几座宋初窟檐内部以及苏州五代灵岩寺砖塔室内，也可见这种做法。

敦煌唐代壁画的大量建筑也都以红、白二色为主。详细而言，大都是除椽头、飞子头和拱、昂的前面等迎光部位着浅赭黄、斗和驼峰为石绿外，其他木面都是红色，所有抹灰墙面包括望板、拱眼壁和各枋之间均为白色。壁画建筑在驼峰和柱子上常有彩画，如驼峰绘卷草，柱身中部约当全柱高度四分之一或三分之一的一段绘团花图案，上下以水平线道为界，好似织品围裹的效果。

壁画里的木勾栏如有栏板，也绘以杂彩团花，称为华板。

由于实物的缺乏，以上资料不能给我们提供更详尽的消息，但从隋唐文献可知，当时施以彩画的部位大概还包括斗拱、门窗和藻井等处，且从初唐的较为质朴到中唐以后渐转华丽（图5－113；图版53）。

建于初唐的含元殿是唐代主要宫殿之一，巍峨壮丽，但其装饰却甚质朴。李华《含元殿赋》云：“惟上圣之钦明，爰听政而崇德，去雕几与金玉，绌汉京之文饰；……今是殿也，惟铁石丹素，无加饰焉”，仍只涂“丹素”（红白）二色而已。到开元中建的花萼相辉楼，装饰已趋增多，“攒画拱以交映，列绮窗以相薄。金铺摇吹以玲珑，珠缀含烟而错落。饰以粉绘，涂之丹雘，飞梁回绕于虹光，藻井倒垂乎莲萼”（高盖《花


图5－113　敦煌莫高窟盛唐第320窟窟顶壁画藻井


图5－114　山西永济万国寺唐代石础

尊楼赋》)。朝元阁和广达楼也装饰得十分华丽："金铺烛耀，玉码（柱础石）苔班，莲井雕梁之彩错，绮窗网户之虚闲"（钱起《朝元阁赋》)；"材露桐柏，阶骈碱趺（足迹），应龙蜿蟺（盘旋曲屈）以骧宇，猛兽赑屃以乘桴，明珰藻耀于悬井，朱鸟骞翻于薄栌（斗拱），璇题景曜，银榜霞铺"（李灌《广达楼赋》)。

以上描述，有的是彩画，有的或许还是木雕。彩画或雕刻的纹样，唐代都盛行莲花主题，与佛教的盛行有关。佛经说"诸华之中，莲华最盛"，认为莲花象征纯洁清净，花落莲成，外美内秀而功德圆满，凡须弥座、铺地花砖、瓦当、莲座和藻井中心都广泛施用（图 5－114～118)。河南安阳修定寺塔塔身表面有现存最精美的建筑砖雕作品。塔建于初唐时期，砖砌，方形，单层，塔顶原状已不存，而满饰砖雕的塔身仍保存完好，计有雕砖三千四百四十多块（图 5－119)。

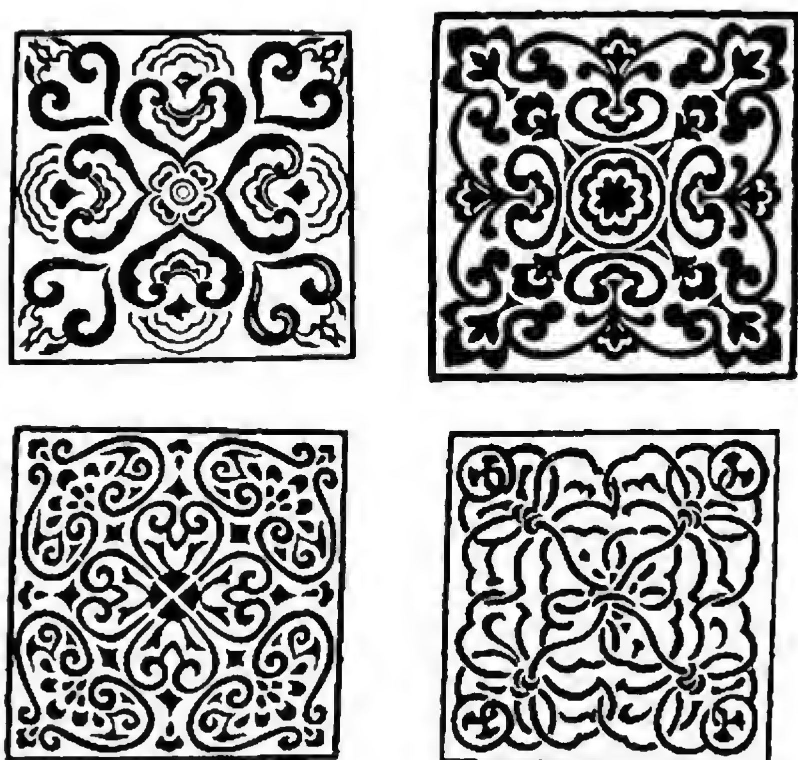


图 5－115　敦煌莫高窟唐代铺地方砖四种

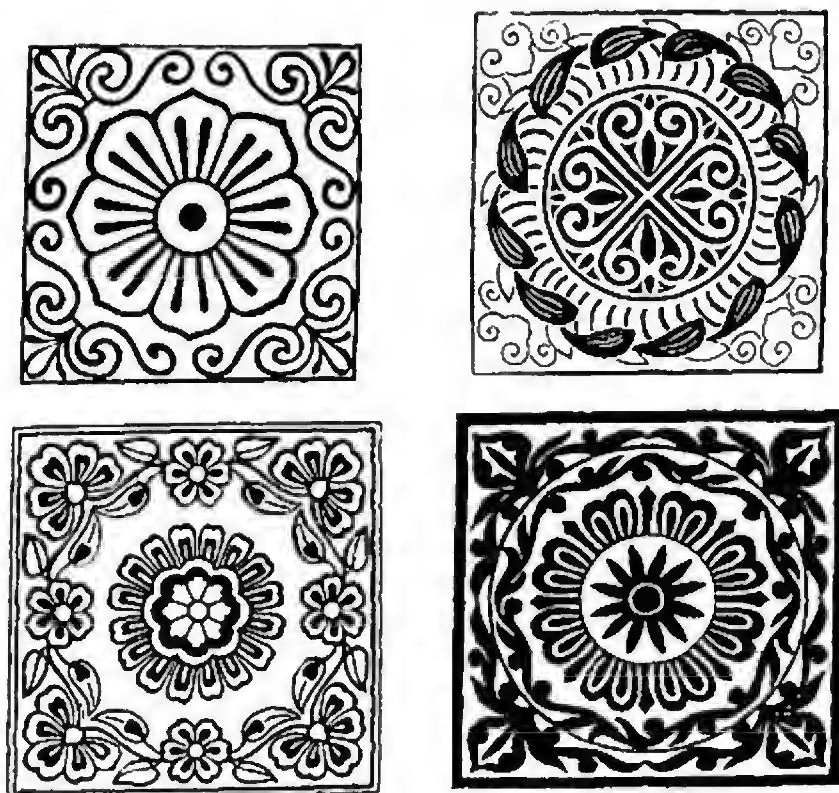


图 5－116　敦煌莫高窟唐代铺地方砖四种

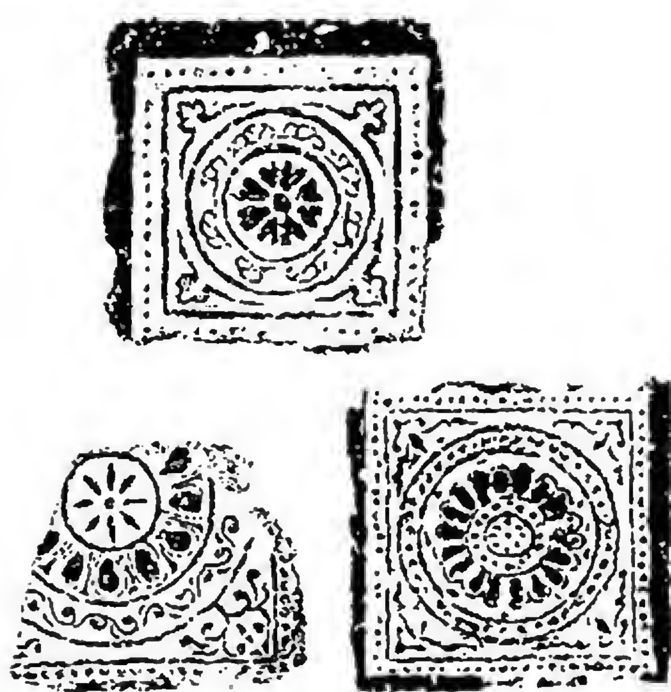


图 5－117　兴庆宫出土唐代铺地方砖

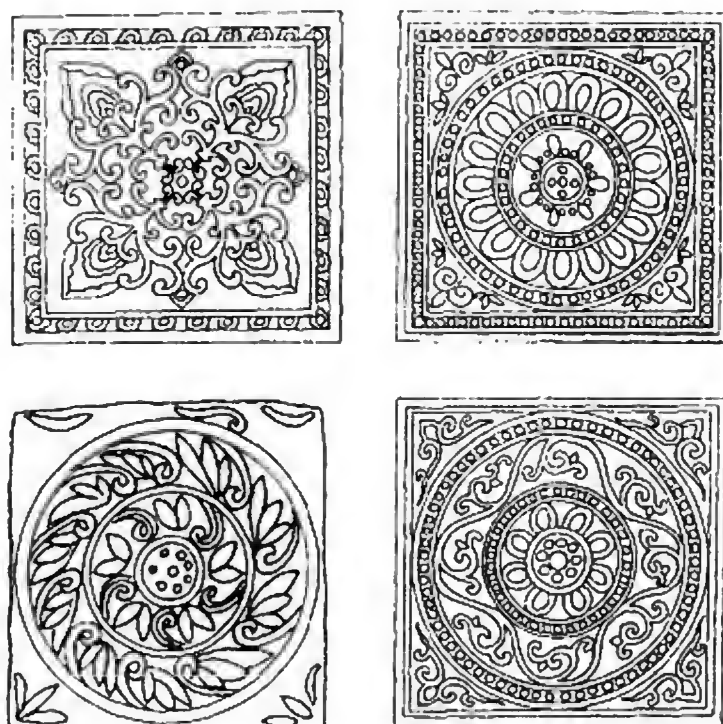


图 5－118　西安出土唐代铺地方砖四种



图 5－119　河南安阳修定寺塔塔身

壁画

隋唐壁画在中国画史上占有特别重要的地位。敦煌石窟（包括莫高窟、西千佛洞、榆林窟三处）从十六国晚期直到元代，延绵八百余年，现今保存壁画的洞窟仍有五百四十六座，隋唐窟占总数五分之三以上，画面总面积至少 30000 平方米。虽说石窟的开凿有明确的宗教目的，且与人们日常使用的建筑不同，石窟壁画与一般作为建筑装饰的壁画有所区别，但其制作之精、水平之高、留存之多，无疑可藉以推见当时建筑壁画之盛况。隋唐佛教石窟壁画，气魄宏大、构图精审、设色温暖、格调昂扬、灿烂辉煌，充分反映了石窟艺术高峰时期的风貌，诚如鲁迅所说，唐代"可取佛画的灿烂"。

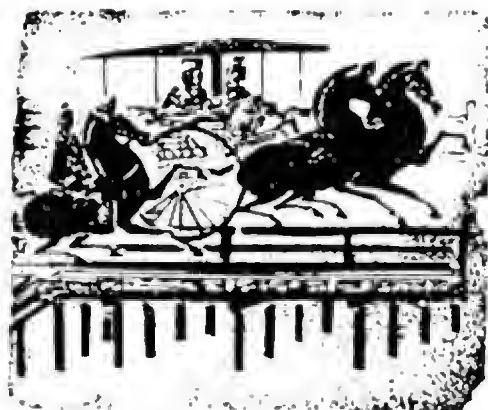
《历代名画记》和《寺塔记》等文献记述唐代佛寺壁画的情况。吴道子最负盛名，一生所画寺观壁画，在长安和洛阳者即有四百余间。"地狱变"是其最著名的作品之一，段成式称之为："惨淡十堵内，吴生纵狂迹。风云将迫人，鬼神如脱壁"。佛寺壁画的内容以佛教为主，也有其他题材。盛唐以后花鸟题材开始流行，边鸾为当时著名花鸟画家，曾在宝应寺壁上画牡丹，在资圣寺宝塔上四面画花鸟，还奉命在玄武殿画新罗国孔雀。

最著名的墓室壁画当推唐永泰公主墓、章怀太子墓和懿德太子墓等，在墓道、"天井"、过道和前后墓室，从壁面到室顶，广施壁画，其构图、线描、色彩、形象刻画和气势、规模都达到相当高的水平。画中对于女性的刻画尤其精细美妙，还绘有如宫阙等宏大的建筑。至于直接施于木结构建筑上的壁画，随着隋唐建筑被破坏，现存实例难得一见，只有佛光寺大殿一处，在某些拱眼壁和佛座后背上保留少许，都是佛教题材，多已变色模糊。

与前代相比，隋唐壁画仍保持了注重表现现实生活的传统，以前那种汪扬恣肆的神仙题材和劝人诫世的儒学教化已经少见，佛教题材则大大增多。从绘画对象而言，仍以人物画为主，山水、花鸟尚不成气候。壁画从先秦开始，经秦汉魏晋入于隋唐，一直是中国绘画的主流。但从唐代开始，自魏晋发端的卷轴画渐为士人重视，宋代以后，绘画的重点已从壁画移入卷轴，绘画对象也从人物向山水、花鸟方向转变。所以，宋代以后壁画渐少，建筑彩画因而增多。

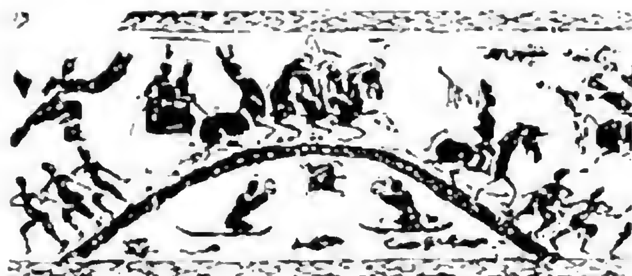
第七节　桥　梁

出于实际生活的需要，人们很早就在水上架设木桥或在河溪中安放步石。据考古报告，新石器时代西安半坡的围沟上有过原始的桥。秦汉以前的桥梁现在都已不存，但从汉画像石、汉墓壁画和文献记载来看，大都是比较简单的梁柱式，即立柱上安放横梁，例如著名的秦汉渭水桥和汉代灞桥。《三辅黄图》云"始皇始



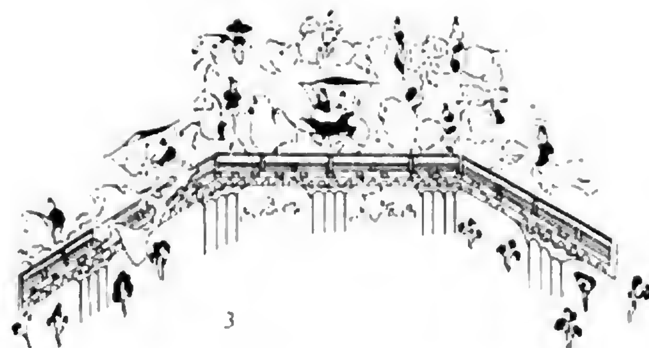


1





2



3

图 5－120　东汉画像砖上的梁式桥和拱桥

图 5－121　东汉画像石上的梁式桥

1　山东嘉祥　2　山东沂南画像石墓　3　内蒙古和林格尔壁画墓渭水桥图壁画

造渭桥，铁墩重不能移"，可能有少数金属桥墩。神话说秦始皇欲造海桥以观日，"海神为之驱石竖柱"，说明产生此神话的时代多使用梁柱式桥。比起梁柱式桥，石拱桥更加坚固，也可以有更大的跨度，但它的施工难度更大，出现应较梁柱式晚，但在汉代壁画中已可见到它的某些踪影（图 5－120、121）。

最早见于记载的石拱桥当为《水经注·谷水》所述西晋旅人桥，"桥去洛阳宫六七里，悉用大石，下圆以通水，可受大舫过也。题其上云：'太康三年（282）十一月初就功，日用工七万五千人，至四月末止'"。据《洛阳县志》，此桥在明正统、万历间仍存，并有两次重修，现已不存。

现存最古老的桥也是石拱桥，即河北赵县安济桥，建于隋大业年间（605～617），为"隋匠李春之迹也"（唐·张嘉贞《安济桥铭》）[46]。明隆庆《赵县志》也说为隋匠李春所造。

桥跨洨水，平时仅涓涓细流，但"每大雨时行，伏水迅发，建瓴而下，势不可遏"（《水经注》）。此水不通航，桥下无舟楫穿行，但河面较宽，所以桥孔不必太高而需有相当大的跨度。桥当南北大道，桥上交通以车马为主，所以桥面宜缓平无阶。综合以上考虑，安济桥大胆地在世界上首创了大跨弓形拱券式，桥下"豁然无楹"。拱券的弧跨达 37.47 米，矢高不到弧跨的五分之一，桥面中部宽 8.51 米。全桥用二十八道并列拱券组成，各券可逐道建造，模架重复使用，便于施工。为加强各券之间的横向联系，不使向外倾翻，除了在各道券之间以"铁腰"（两端宽中部细的铁件）嵌连外，在券背上设五条横向铁拉杆，两端铆固，以串拉各券，又砌横向伏石一层。同时又借鉴木结构建筑的侧脚做法，两头桥脚宽度比桥顶宽度宽 51～74 厘米，使并列拱券自然向内挤紧，用心可谓周密。大券和桥面之间不是满砌，而在两肩各开二孔，称之为敞肩拱或空撞券，"两涯嵌四穴。盖以杀怒水之荡突"，具泄水功能，又减轻自重，减少工程量，在造型上也起重要作用（图 5－122、123）。

桥面是和缓的凸圆弧，在桥头处弧线反向微微凹曲，非常优美舒展。桥面的圆弧半径较大，各券半径较小，一弛一张，弛者在上，张者在下，形成有力的承托对比关系。四个小拱和大拱的拱背标高由中间向两端

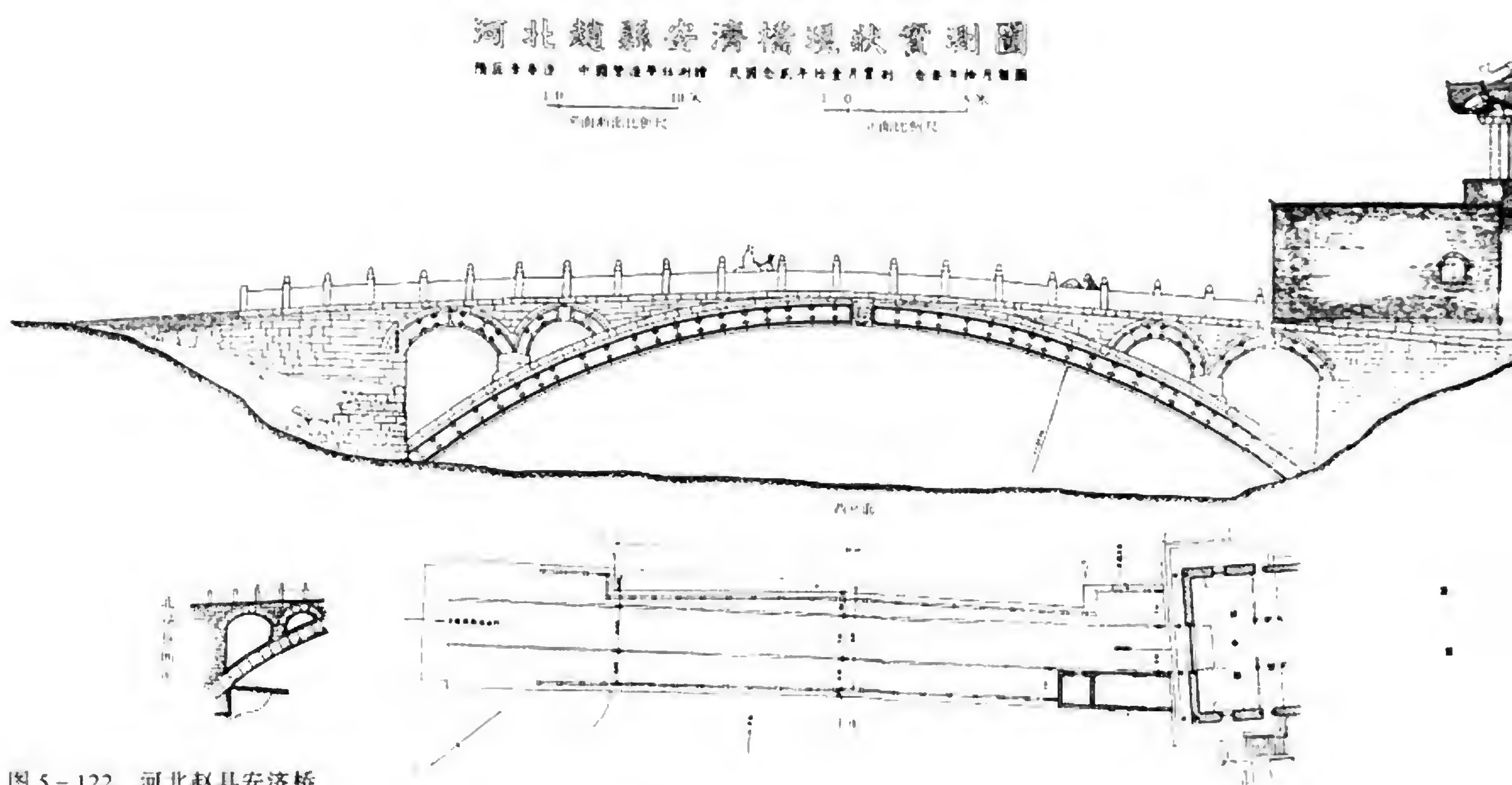


图 5－122　河北赵县安济桥



图 5－123　安济桥

逐渐下移，它们的轨迹连线就是桥面弧线。大、小拱的对比，显出了大拱的真实尺度，各拱的做法一致又强调了统一。小拱的通透使全桥又显得空灵轻巧，负重若轻。

安济桥所达到的艺术水平不断引起后人的激赏。唐《朝野佥载》称此桥“望之如初云出月，长虹饮涧”；宋·杜德源诗云“驾石飞梁尽一虹，苍龙惊蛰背一空”；元·刘百熙诗云“云从碧玉环中过，人在苍龙背上行”；明·祝万祉诗云“百尺长虹横水面，一弯新月出云霄”，将之比作飞虹、苍龙、玉环和新月，都渲染出了桥的舒展和轻灵。

安济桥的石栏杆也是极优秀的建筑石雕作品。据唐张嘉贞《安济桥铭》称，“其栏槛䍜柱，槌斫龙兽之状，蟠绕拏踞，眭盱翕欻，若飞若动”，知唐以前桥上就有石雕装饰。1954 年桥下出土几块石刻栏板，正是“龙兽之状”，应是唐或唐以前原物，也是“剔地起突”（高浮雕）石刻的较早实例。栏板实心，板心施雕刻，其一是正面龙头，睚目巨唇露齿，状甚威猛，起突很高，口内有深暗的阴影，但颊部平浅，两侧以水浪、莲花围饰，整体横长方形，与栏板的方向相应。另一个是两条小龙相向，头各外转，恰填补了身后的空白，势态生动而平衡。龙身圆转流利，显出龙的灵巧，足爪则劲挺硬直，突出龙的刚健，又巧妙地使它们穿行在圆

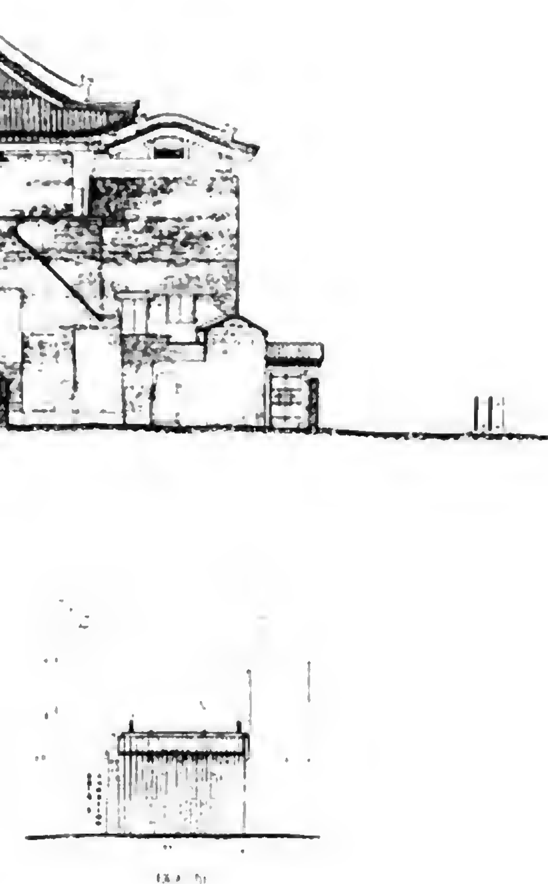




图 5-124 安济桥栏板浮雕

洞中，更显得“若飞若动”。安济桥势若苍龙，以龙为饰，更增情趣。桥拱正中的龙门石上也刻有龙头（图 5-124）。

安济桥建成后，由隋至清各地模仿之作延续不断，达十余座之多，如山西井陉“桥楼殿”桥（隋），河北赵县永通桥（宋以前），山西崞县普济桥（金）、晋城景德桥（金）、周村桥（?）、凌空桥（金），以及远在贵州兴义的木卡桥（清）等，都是弓形拱桥，有的并有敞肩小拱。

中国建筑虽以木结构为本位，但体现在安济桥的石结构技术和艺术水平，并不在同时期以石结构为本位的欧洲建筑之下，甚至某些方面可能更有过之。大约迟至马可·波罗的时代，流行于中国的弓形拱桥技术才被带到欧洲，第一次具体的应用是十三世纪末的法国罗纳河圣埃斯普特桥，十四世纪才得以推广。而敞肩拱的做法，要晚到十四世纪晚期才为欧洲人所知。

第八节　家　具

隋唐是我国家具史上的一个大变革时期，上承秦汉，下启宋元，融会国内各民族文化，大胆吸收外来文化，出现不少新型家具，特别是高型家具继续得到发展，大大丰富了中国古典家具的内容。隋唐家具注重构图的均齐对称，造型雍容大度，色彩富丽洒脱。

隋唐家具实物很少留存，但从墓室出土的家具模型、壁画、传世（或后人摹临）的绘画可以获得不少形象资料。大量的文献记载、诗歌及其他文学作品有关家具的描写，也都有重要参考价值（图 5-125）。

一　家具类型

隋唐家具仍分七大类，即坐具、卧具、承具、凭具、庋具、屏具和架具。

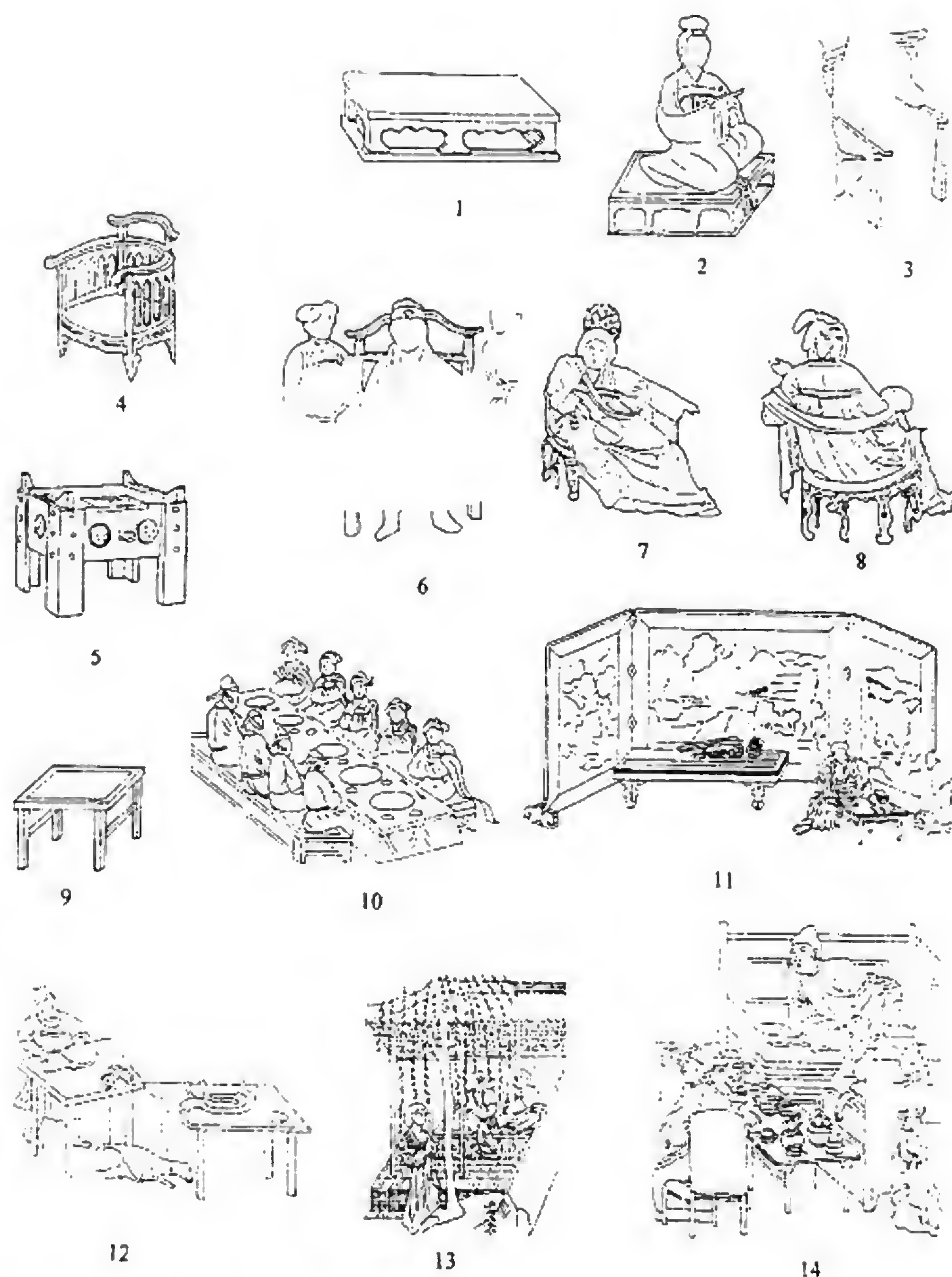




图 5－126　西安王家坟唐墓出土坐于筌蹄上的三彩俑

图 5－125　隋唐家具

1　三彩陶塌（西安唐墓）　2　独坐小榻（敦煌）　3　四出头官帽椅（敦煌）　4　圈椅（杨耀据唐《宫中图》复原）　5　三彩钱柜（西安唐墓）　6　椅（西安唐墓壁画）　7　圈椅（唐《纨扇仕女图》）　8　纨扇仕女图（月样杌子）　9　方凳（卫贤《高士图》）　10　长桌及长凳（莫高窟第 473 窟壁画）　11　屏风、案、桌、扶手椅（五代王齐翰《勘书图》）　12　方桌（莫高窟第 85 窟壁画）　13　住宅内的床（莫高窟第 217 窟壁画）　14　桌、靠背椅、凹形床（顾闳中《韩熙载夜宴图》）

坐具

隋唐五代坐具十分丰富，并出现不少新品种。隋唐是席地坐与垂足坐并存的时代，继续发展的坐具和新出现的坐具主要是为了适应垂足坐，如凳类、筌蹄、胡床、榻以及椅类等。

凳类坐具如四腿八挓小凳，见于敦煌壁画。方凳见于章怀太子墓壁画和五代卫贤高士图。敦煌唐代壁画嫁娶图还绘有宽体条形坐凳，供多人同坐。还有一种圆凳，圆形坐面，下有凳腿，为西安西郊唐墓出土的彩陶说唱俑所坐。这时新出现一种平面呈半圆形称为“月样杌子”的垂足坐具，在唐画如《纨扇仕女图》、《调琴啜茗图》、《宫中图》、《宫乐图》和《捣练图》上皆可见到（图版 54）。

筌蹄用竹藤编制，圆形，在南北朝时已出现在佛教活动中，隋唐流行于上层家庭。西安王家坟唐墓出土一件三彩持镜俑就坐在这样的筌蹄上，作腰鼓状，上下端及腰部都有绳状纹。筌蹄至五代演变为各式绣墩

（图 5－126）。

胡床即马扎，在隋唐继续流行。众多出土模型和壁画显示，隋唐的独坐式小榻多为壸门式。还有一种可坐多人的长榻，唐代称“长连床”，如敦煌莫高窟第 196 窟所绘二僧共坐一榻即是。

在两晋南北朝时已透露出若干消息的椅子，至迟在唐代中晚期已经流行。当时多称“绳床”，特别为僧尼修禅讲经所必备。白居易诗云：“坐倚绳床闲自念，前生应是一诗僧。”李白诗也说：“吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张。”这种可坐可倚的坐具实际就是椅子。稍晚在五代顾闳中《韩熙载夜宴图》中有靠背椅。《旧唐书·穆宗本记》载：“长庆二年十二月辛卯，上见群臣于紫宸殿，御大绳床。”此种皇帝专用的大尺度绳床，可能就是宝座。

圈椅出现于中晚唐，造型古拙，可从《纨扇仕女图》、《宫中图》中见到。

卧具

隋唐卧具仍以床和炕为主。

四腿床是一般的床式，新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土一件，长 2900 毫米、宽 1000 毫米，高 500 毫米，用当地红柳制成，上铺柳条。敦煌唐代经卷本着色佛传图（藏大英博物馆）描写病者与死者灵魂升天情景，上绘一四腿床，与新疆出土的木床一样。

壸门床为高级床，是隋唐家具的代表类型。山东嘉祥英山一号隋墓壁画绘徐侍郎夫妇共坐在一张壸门床上。床后立屏，两侧侍女侍立，床前有直栅足杌，二人倚斑丝隐囊，观看杂戏舞蹈。其壸门空朗，上部曲线作小连弧形，连接两侧陡泻的弧线，弯转有力。床框厚实，下部托泥轻巧，造型很有韵味。壸门床至唐代更为成熟，壸门曲线简洁有力，整体造型更趋匀称舒展。莫高窟唐第 217 窟得医图，绘一贵妇坐于壸门床上，旁立侍女抱幼婴等待医士诊病。敦煌着色佛传图上绘有摩耶夫人夜梦佛乘象入胎，夫人即卧于壸门床上。壸门床面积很大，占据室内很大空间，生活活动都在床上进行。《唐书·同昌公主传》载：“咸通九年同昌公主出，降宅于广化里，制水晶，火齐、琉璃、玳瑁等床，悉支以金龟银堑。”《隋唐佳话》：“太宗中夜闻告侯君集反，起绕床而步，亟命召之，以出其不意。”使用的都应是壸门床。

黄河以北，冬季寒冷，东北犹甚，多不用床而用炕。《旧唐书·高丽传》载：“冬月皆作长坑，下燃煴火以取暖。”记载虽短，却具有普遍意义。炕燃煤或禾，既取暖又用以炊事。

承具

隋唐承具处于高、低型交替并存时期。低型承具继承两汉南北朝已臻成熟的案、几。高型如高桌、高案，处于产生和完善的过程中，数量尚不多。

低型承具供席地坐时用，较低，约高 350～500 毫米，隋唐时仍广泛使用，如低案、翘头低案等（图版 55）。

高型承具为垂足坐或站立时所用，较高，约 650～880 毫米，隋唐时有所创造和发展，新品种如桌类，同椅类家具一样，对以后造成很大的影响。

莫高窟晚唐第 85 窟壁画楞伽经变绘有两张方桌，结构形式相同，均为方形桌面，四隅各一腿，直接落地，腿间无撑，造型简朴，没有任何装饰，注重功能。从图中屠师和狗的比例来看，桌高约 800 毫米，是迄今最早的方桌形象（图版 56）。

敦煌唐代壁画弥勒下生经变嫁娶场面常绘有宴饮情状：帷幄中置一条形桌，四面垂帷，桌上布陈杯盘匙筷，男女分坐左右，从所绘尺度，桌长约 2500～3200 毫米。此桌与条凳共用，已为垂足坐式，为高型长桌，但因有桌帷腿部结构不得见。但有的壁画所绘长桌结构十分清楚，桌下立四条直腿，腿间无撑，其简朴情况与壁画所绘方桌一样。唐代尚无“桌”字，当时可能称为“台盘”。唐贞元十三年《济渎庙北海坛祭器碑》记云：“油画台盘二，一方五尺，一方八尺。素小台盘一。”[47]唐尺一尺约合 300 毫米，则上述之桌一为

1500毫米、一为2400毫米，似指长度，应属长桌。

莫高窟盛唐第103窟维摩诘经变绘维摩诘坐在拔高的带斗帐和围屏的壶门小榻上，手持麈尾，倚弧形凭几。榻前置一几颇高，为与低型几案区别，姑且名曰高几。此高几画得相当仔细，几面由四块木板拼成，上绘清晰的褐色木纹，两端安翘头。几两侧曲形栅足上曲下直，排列较密，下有贴地横柎。此图形象说明几案是随坐具的加高而加高的。唐代高几国内尚无实物，但日本奈良正仓院收藏了一件相当于唐代的高几，与敦煌莫高窟第103窟不同的是直形栅足，不排除是遣唐僧从中国携归之物。

传世绘画《宫乐图》绘出唐时宫庭宴乐场面，当中置一壶门大案，两侧各有两位妇女坐在月样杌子上，还各有两个空置的月样杌。案面长方，漆成方格网状，有大边和抹头，转角为委角，饰以铜角花。案正面有壶门三洞，从人数看侧面应有六洞，近地处有交圈的托泥。在受力构件上作出壶门曲线，说明受力构件与牙板尚未分离。因是宫中使用之物，造型和漆饰颇富丽豪华。传唐阎立本《北齐校书图》的壶门大榻，与此大案结构、造型相近。

壶门大案从东汉和南北朝的坐榻及床演变而来，在唐代发展成熟。从绘画及壁画可知，带有壶门的家具在唐代使用很广，不仅用在承具如大案、小案、双层案上，也用于坐具与庋具，五代仍有延续，至宋则为新的、更简便和省工省料的梁柱结构所代替。

凭具

隋唐凭具沿习两汉南北朝，有直形凭几、弧形凭几和隐囊。

河南安阳隋张盛墓出土有直形凭几模型，几身截面梯形，腿和底柎连成一体呈“山”字形，并在中部饰两道弦纹。日本正仓院所藏唐代凭几造型与此大体相类。新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土一件木质凭几（考古报告误为琴几），上绘漆画，是目前为止国内仅有的隋唐凭几实物。几面一字形，两端抹成弧状，木胎加彩漆绘并嵌螺钿，面上界分为七块，两端漆饰已脱落，中央五块尚清楚可辨，绘团花、折枝花和腾飞小鸟。双腿中部较细，上下两端扩大为方形，腿下有底柎。底柎两端抹圆，与日本正仓院所藏唐代凭几造型几乎全同。

弧形凭几产生于东汉末，多流行于长江下游，隋唐仍在使用，但已近尾声。河南隋代张盛墓出土一件陶质弧形凭几模型，弧形扶手截面梯形，三曲足为兽腿。山西省博物馆藏有一件唐开元七年（719）石雕天尊像，右手执扇和拂尘，左手扶曲形凭几，几腿为弧鹄，可见其使用情况。敦煌莫高窟初唐203窟壁画维摩诘图，维摩诘坐于壶门式小榻上，上覆斗帐，右手执麈尾，前置弧形凭几，几腿亦为兽腿形。

隐囊即巨形靠枕，隋唐上承南北朝“斑丝隐囊”，无大变化。山东嘉祥英山一号隋墓壁画绘有墓主徐侍郎夫妇坐于壶门式床上，其妇身后即倚靠一件隐囊，其体量、造型都与唐孙位《高逸图》一样。《高逸图》绘山涛、王戎、刘伶、阮籍四人。山、阮都倚着隐囊。王维《酬张諲》诗也提到隐囊：“不逐城东游侠儿，隐囊纱帽坐弹棋。”普通百姓使用的隐囊比较简单，称“布囊”。《续玄怪录》卷四云：“斜月尚明，有老人倚布囊坐于阶上，向月检书。”

庋具

南方庋具多用竹材，如笥、橱、箱、笼；北方多用木材，如箱、柜、匣、椟。因选材不同，加工工艺也不一样，造型也有差异。

唐代箱有木质、竹质、皮质三种，且有长方形和方形盝顶之别。陕西扶风法门寺出土的八重宝函（银箱），外几重皆为盝顶式（图5－127）。

笥以竹或萑苇为之，是用以盛衣物、书画、饭食的矩形盛器。《大唐新语》卷四谓：“则天朝，恒州鹿泉寺僧净满有高行，众僧嫉之。乃密画女人居高楼，净满引弓射之状，藏于经笥，令其弟子诣阙告之。”《隋唐嘉话》记虞世南曰：“昔任彦升善谈经籍，时称为五经笥。”





图 5－128　西安王家坟唐墓出土三彩柜

图 5－127　陕西扶风法门寺出土唐代盝顶银箱

隋唐的柜多为木制，以板作柜体，多横向放置，外设柜架以承托，有衣柜、书柜、钱柜等不同称谓。柜与箱、匣的不同在于体积较大。《开河记》云："大业中，诏开汴渠。开河都护麻叔谋好食小儿。……城市、村坊之民有小儿者，置木柜，铁裹其缝，每夜置子于柜中，锁之。全家秉烛围守。"《朝野佥载》与《酉阳杂俎》都记有柜中藏人的类似故事。

书柜也称"文集柜"。白居易《题文集柜》诗曰："破柏作书柜，柜牢柏复坚。收贮谁家集？题云白乐天。……自开自锁闭，置于书帷前。"有的书柜用珠宝玉石装潢，《杜阳杂编》曰："武宗皇帝会昌元年渤海贡玛瑙柜，方三尺，深色如茜，所制工巧无比。用置神仙之书，置之帐侧。"唐尺有大、小尺之分，据《唐六典》，日常用尺为大尺，一尺约合 296 毫米，三尺方柜长宽各约 890 毫米。

文献中也有关于钱柜的记载。《唐书》记："王伾阘茸无大志，唯务金帛宝玩。为大柜，上开一孔，使足以受物。夫妻寝止其上。"能容两人睡卧其上，可见甚大。"上开一孔"就是在柜的上面开投放钱币的小孔。西安王家坟唐墓出土一件三彩釉的钱柜，由六块板组成。两侧板略高出柜面，两端有三角形翘起为饰。上板前沿中间设一小门，靠里端开有一个足可以投抛钱币的一字孔。小门可以抽开，门板侧面钉钮头锟。前面立板也钉钮头，可以锁住。柜架于四角呈矩尺形的柜托上，悬空防潮，不使钱币锈蚀。在柜体和托架上都有帽钉状凸起装饰。柜体正面设两个圆形兽面，柜体两侧也各设一个，除装饰外，似乎还示意辟邪（图 5－128）。

橱也供贮食藏物，一般为竖向，并常设抽屉。《癸辛杂识》曰："昔李仁甫为长编，作木橱十枚，每橱作抽替匣二十枚，每替以甲子志之。凡本年之事，有所闻必归此匣，分月日先后次第之，井然有条。"《云仙杂记》："许芝有妙墨八橱，巢贼乱，瘗于善和里第。事平取之，墨已不见，惟石莲匣存"，是藏墨之橱。《广舆记》："质易，……长史袁录慕其风，赠以鹿角，书格，蚌盘，牙笔，易将连理几竹书格报之。"此云"书格"，即书橱。

屏具

隋唐屏具有座屏、折屏两种，不仅挡风，还能分隔空间，衬托主体。在屏风上作画题字更可衬托气氛。

隋唐已大量用纸，屏风扇一改过去在实板上作画的做法，而以纵横木梃形成田字框架，在两面糊纸，再在纸上作画题字，正如白居易《素屏谣》所云："尔今木为骨兮纸为面"。迅速发展中的隋唐山水、花鸟画，自然会用之于屏风，于是，张璪松石、边鸾花鸟都成了屏风画的热门，与汉晋南北朝屏风画的人物故事和或纯装饰的漆屏不同。

折屏无下座，由多数扇组成，互成夹角立于地上。屏扇都取双数，盛唐后多为六扇，即所谓“六曲屏风”，李贺诗云“周回六曲抱银兰”。扇与扇之间用丝绳或称为“屈戌”、“屈膝”、“交关”等（即今所称“折铁”、“合页”或“搭钩”）的金属件相连。唐墓壁画和日本正仓院所存“羽毛篆书屏风”、“羽毛文书屏风”、“羽毛少女屏风”及“唐草夹缬屏风”等实物，都是唐代六曲屏风。折屏一般较矮，约高1200～1650毫米，先用较宽的木条作出四个边框，框中用木格做成日、目或田字格，再于其上糊纸、绢、纱或夹缬织物，或单面或双面。

座屏以下有底座，不折叠，与折屏有别，因需空面居中，故扇数多为奇数。《唐书·魏征传》云：“征上疏有言疏奏。帝曰：‘朕今闻过矣，方以所上疏，列为屏障，庶朝夕见之。’”《通典》：“太宗疏督守之名于屏，俯仰视焉，其人善恶必书其下，州郡无不率理。”《唐书旧记》：“元和四年秋……，御制前代君臣事迹十四篇，书于屏。”这些大多是座屏。莫高窟盛唐第217窟壁画得医图和第172窟壁画净土变都有座屏，前者为独扇独幅屏芯，后者为独扇三幅。

架具

隋唐架具有衣架和书架。

隋唐衣架基本形象是高植两腿，中连以撑，上方有长形搭脑承架衣服，或木或竹。唐贞元十三年《济渎庙北海坛祭器碑》有谓：“竹衣架四，木衣架三。”沈铨期诗云：“朝霞散彩羞衣架，晚镜分光劣镜台。”五代《韩熙载夜宴图》中也绘有衣架。

书架大致是四腿落地，中连数层搁板，上存书籍、书卷。白居易《书香山寺》诗云：“家酝满缸书满架，半移生计入香山。”唐·杨炯《卧读书架赋》云：“两足山立，双钩月生。从绳运斤，义且得于方正。量枘制凿，术乃取于纵横。功因期于学术，业可究于经明。不劳于手，无费于目。开卷则气杂香芸，挂编则色连翠竹。”唐代书架的形象见于山西高平海华寺壁画，修行的草庐内有一个书架，四腿落地，中横搁板，上搁书卷和僧人日用什物，下为壶门立板，类似以后的博古架。

二　家具的装饰

大体有出木类和漆饰、镶嵌等类，有淡雅和富丽两种不同取向。

出木类即在木面饰以桐油，或索性白茬，朴素无华，多为平民施用，士大夫追求返朴归真，也常用此，称“素几杖”，白居易《素屏谣》曾有描写。“素几杖”也包括单一色漆。

唐代家具漆饰继承两汉南北朝，又吸收各族及异域文化，从而形成开朗、豪迈、富丽的风格。其花纹前期以忍冬纹、折枝花和鸟纹为主，还有联珠纹、双兽纹。后期为之一变，忍冬纹很少见而流行团花和缠枝花等花鸟图案。唐代漆饰手法则有彩绘、螺嵌、平脱、密陀僧绘等，并新创了雕漆工艺。

金银平脱是从汉代贴金银片发展而来，做法是用极薄的金银片剪成图案，贴于器上，然后涂二三层漆，经研磨使金银片显露，成为闪光的纹饰。金银平脱是唐代工匠的创造，盛行一时，成为帝王享用的高级器物。《酉阳杂俎》曾记曰：“安禄山恩宠莫比，赐赉无数，其所赐品目有：金平脱犀头匙筯、金银平脱隔馄饨盘、平脱着足叠子、银平脱破觚、银平脱食台盘。又贵妃赐禄山金平脱装具、玉合、金平脱铁面碗。”

螺钿应用于漆木器，在唐代有很大发展，有的在螺钿上加浅刻，增加表现层次。新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土一件嵌螺钿木双陆局，长28厘米、高7.8厘米，曲尺形腿，腿间开壶门光洞，下有托泥。盘两长边中间为月牙形城，左右各有六个螺钿花眼。盘中间有纵、横格线各两条，围成画面，上嵌云头、折枝花和飞鸟螺钿，总体与日本正仓院藏双陆局相似。

雕漆是唐代新创的装饰技法，是在木胎上先平涂薄漆数十道，再雕刻漆层成形。战国有类似做法，但是先在木胎上雕刻成形，然后上漆，与唐代不同。

彩绘是漆饰的主要技法，为历代普遍使用，唐代亦然。唐代家具上的彩绘可从传世唐画如《宫中图》、《宫乐图》、《纨扇仕女图》、《捣练图》上的壶门大案、月样杌子和圈椅等家具上看到。

第九节 中国与朝鲜、日本建筑文化因缘

中国古代文化得到高度发展，随之而来的就是以邻国为主要对象的对外传播。深厚的中国文化如水银泻地，在长期的传播过程中，形成了以中国为核心的东亚文化圈。包括在这一文化圈之内的，除了中国，主要有日本、朝鲜半岛、蒙古、越南及古代琉球等地域。在这一文化圈内，各地文化皆以中国文化为基调，表现出相当的同一性，同时又各具特色，在文化的发展演变上则带有系统的整体性、连动性等特点。东亚文化圈的各国许多带根本性的文化特征如汉字、佛教、儒学及其相应的政治法律制度，以及包括建筑在内的文化艺术等诸多方面，皆与中国息息相通。

在东亚文化圈中，尤以中国、朝鲜半岛和日本三者的关系最为密切和稳定，且最具代表性[48]。

如果暂不考虑以干阑居和稻作为主要标志的古百越文化向日本的传播，中国文化对日本的传播，也至迟从先秦已经开始。在建筑这一领域，若以在中国的影响下，朝鲜和日本建筑真正体系化的起步为标志，姑且以南北朝中国佛教建筑文化的传入为起点，中国建筑文化对朝鲜和日本的影响，至少持续了一千五百年。在整个传播过程中，尤以公元七、八世纪最具意义。繁盛的隋唐文化，以其强大的影响力，将东亚诸国紧密地联结在一起，决定了这一系统的长期存在和发展的方向。建筑方面，除了都城与宫殿，则以佛教建筑的影响更为显著。总的来说，东亚建筑文化圈的形成，在颇大程度上正是以佛教建筑为基础和纽带的，这在中国、日本、朝鲜半岛三者建筑文化的关系中得到鲜明的反映。来自西域的佛教，在中国形成中国佛教，然后进入朝鲜半岛，再流入日本，中国佛教建筑也随之传入。

作为东亚建筑文化圈上的一环，日本及朝鲜半岛的建筑皆表现出以下一些与中国建筑相通和共同的体系特征：一、都采取了中国建筑以梁、柱、斗拱为特征的木结构体系，中国式的木结构技术为三国所共享。一些基于木结构的具体做法如侧脚、生起、推山、屋角起翘和反宇等，都为三国所共有。二、都城、宫殿、佛寺等重要建筑，无论总体布局还是单体建筑形象，都大体来自中国并与之相类。三、建筑艺术的形式和表现手法，在本质上同理同趣，表现出深刻的关联和相通。四、建筑的发展演变表现出与中国建筑密切的连动性。可以说，中国建筑各时期的演化及其特色，在朝鲜和日本建筑上都有相应的反映。

当然，中、朝、日三国的建筑艺术自有其不同的个性。如就艺术风格而言，似可认为中国建筑雄浑壮丽，气象阔大，显出一种深沉的大陆气派；日本建筑则更为洗练简约，素朴优雅，呈现出精明细致的岛国格调；朝鲜建筑则兼具雄壮与精美二者之长。而就不同时期而言，朝鲜、日本借鉴中国建筑的途径和方式也有所不同。

因三个国家历史和建筑史发展状况不同，甚难对朝、日两国吸收中国建筑文化的状况划分出一个普遍适合的阶段性标准。但为了叙述方便，我们仍大体按时代先后为序，依照宏观的发展态势，并采用中国朝代名称，试将其分为四期，即南北朝时期、隋唐时期、宋元时期和明清时期。因各国状况的不同，各期不免互有交叉和重叠。

一 南北朝时期

中国文化很早就影响到朝鲜半岛。《汉书·地理志》云："殷道衰，箕子去之朝鲜，教其民以礼义田蚕织作。"《东国史略》称："箕子率中国五千人避地朝鲜，诗书礼乐医巫阴阳卜筮之流，百工技艺，皆从焉。言语不能通，译而知之。"可见，殷周之际，包括百工技艺的中国文化即已传入此地。公元前108年，汉武帝于朝鲜半岛设乐浪等四郡，中国文化的影响进一步深入，史称乐浪文化。

中国与日本的交往，若考虑到“倭人”的源流，可上溯到公元前数百年的战国时代[49]。日本人的先祖至少包括原居中国东南的百越族系成份。史前日本与中国建筑的相似，莫如在日本新石器时代绳文文化晚期（止于公元前三世纪至公元前二世纪）出现的长脊短檐的干阑式建筑了。当时的铜铎上，就刻有它的形象。这种建筑样式，以后长期为日本大多数神社所遵循。而它在中国，则早已为百越人广泛使用，最早的遗址发现于浙江余姚河姆渡，距今已六七千年之久[50]。日本现存最古老最著名的神社三重县宇治山的伊势神宫，在几重栅墙里建有多座称为神明造的小殿，虽经五六十次重建，仍忠实保持最初的样式，都是干阑式建筑。屋顶两坡、悬山，虽已不是长脊短檐，但屋顶在山墙面仍挑出极深，以致要在山墙外另立一棵大柱加以支持，屋脊上有交叉的“千木”装饰。这些，与云南发现的滇文化干阑式小铜屋十分相似。直到今天，云南景颇族居住的干阑仍大致与它相同（图 5－129）。另外，日本的所谓“鸟居”，即双柱间连以横木类似中国牌坊的门，也可能与越人的寨门有更多关系。至今，在云南百越后裔诸族居住的地方，仍常常看到这种寨门。

倭人东渡以后，加入到日本原住民中，除带去了干阑式建筑外，还带去了稻作生产技术。以后的日本人，在很长的历史时期中，都自称也被称为“倭人”。

即使不考虑这一段交往，日本与中国的文化渊源，也被认为最迟始于秦始皇命徐福入海事（图版 73)。

东汉初，佛教传入中原，以白马寺为始的佛教建筑随之在中国出现。南北朝时佛教已很发达，并开始以中国佛教的形式向外辐射，紧接着就有中国佛教建筑的对外传播，标志着以中国为中心的建筑文化圈的形成。在此过程中，朝鲜半岛无疑是中国建筑向日本的传输的中介。

公元 313 年，乐浪为高句丽所灭，朝鲜半岛进入高句丽（前 37～668)、百济（前 18～660）和新罗（前 57～668）鼎足分立的三国时代，相当于中国东晋南北朝与隋唐之交，在日本则为古坟时代。三国中接受佛教最早的是唯一与中国接壤的高句丽，正值中国北朝，佛教自中国传入。

高句丽和百济都与中国交往密切。高句丽因同中国接壤，与中国北朝关系尤密，在公元 668 年为唐高宗所灭之前，一直保持着东北亚的强国地位。关于高句丽的建筑，《魏志·高丽传》和《旧唐书》都有描述：“其所居必依山谷，皆茅草葺舍，唯佛寺神庙及王宫官府乃用瓦”（《旧唐书》)。从现存高句丽古坟壁画所绘建筑形象，不难看出汉魏和北朝的影响，可知主要摄取的是中国北部的样式（图 5－131～133)。

百济虽曾遣使往中国北朝，但自 372 年向东晋朝贡后，与东晋、南朝的交往更为频繁，常由南朝招聘技艺人才。据朝鲜文献《三国史记》载，百济于公元 384 年从东晋输入佛教，佛教建筑也于翌年出现。当时的木构虽已不存，但考古及文献记载均表明，南朝建筑给予百济更大的影响。百济公州宋山里六号坟的墓砖即



图 5－129　日本伊势神宫神明造

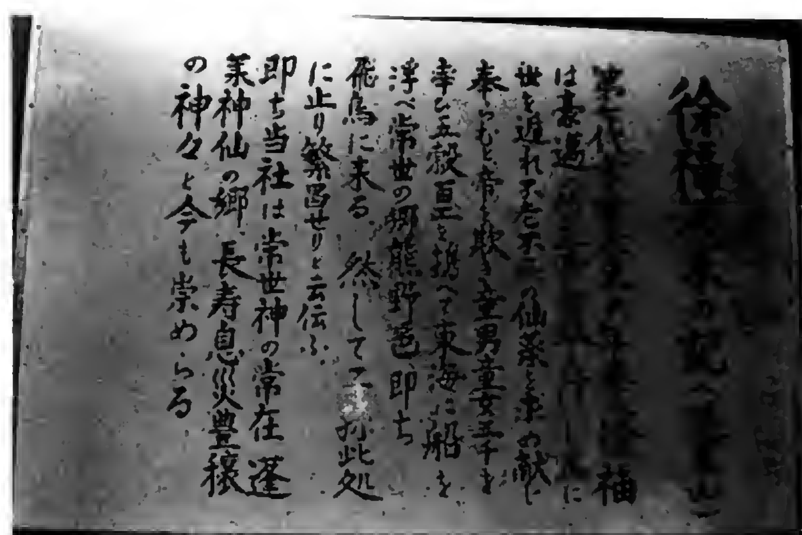


图 5－130　日本阿须贺神社徐福东渡记牌

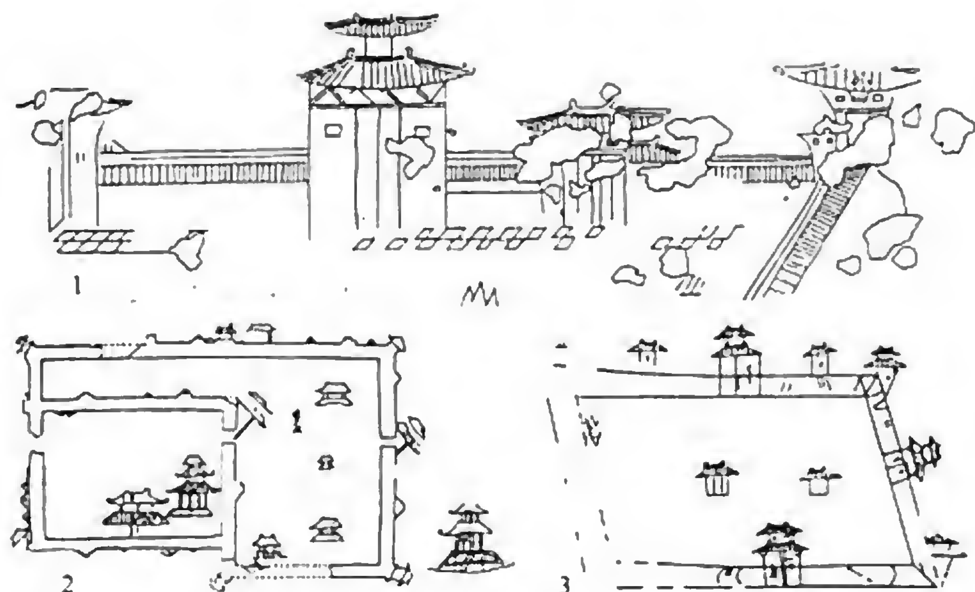


图 5－131 高句丽古坟壁画中的建筑形象

1 安城洞大冢门楼图 2 辽东城冢辽东城图 3 药水里冢城郭图



图 5－132 高句丽古坟壁画中的建筑形象：双楹冢殿堂图

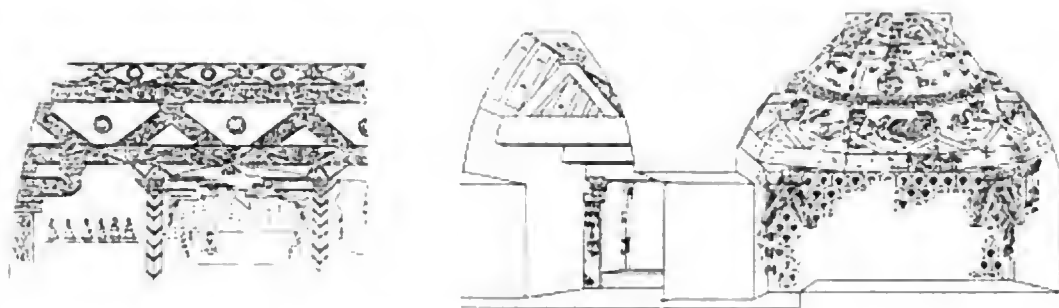


图 5－133 高句丽古坟壁画中的建筑形象

1 安岳2号坟 2 天王地神冢



图 5－134 韩国扶余定林寺址五重塔（大唐平百济塔）

有“梁官瓦为师矣”的铭文。《梁书·百济传》也记有：“中大通六年（534）、大同七年（541），累遣使，献方物，并请《涅槃》等经义、毛诗博士并工匠画师等，敕并给之。”《三国史记》记百济末期的佛寺扶余王兴寺说：“其寺临水，彩饰壮丽，王每乘舟入寺行香。”百济遗存至今的建筑实物尚有扶余定林寺址五重石塔（又称大唐平百济塔）及益山弥勒寺址石塔（图 5－134）。

三国中处于半岛东南的新罗，接触中国文化最晚，佛教传入亦较迟，且间接通过高句丽。在与中国的关系上，新罗与南朝、北朝都有交往，六世纪中叶以后，文化输入主要来自南朝。新罗佛寺中，创建于公元553年的皇龙寺规模最大，具有代表性，其金堂面阔九间、进深四间。寺内有塔，方七间，九层，“铁盘以上高四十二尺，以下一百八十三尺”，共二百二十五尺，合60米以上，为朝鲜半岛最高之建筑。据朝鲜文献《三国遗事》，皇龙寺塔建于643年，是请百济工匠营造的：“贞观十七年癸卯十六日，将建塔之事闻于上，善德王议于群臣，群臣曰请工匠于百济，然后方可。乃以宝帛请于百济，匠名阿非智受命而来，经营木石……，率小匠二百人”。可见，在当时朝鲜半岛的三国中，百济的营建技术很高。新罗建筑遗存尚有建于634年的庆州芬皇寺塔，以小石砌成，形似砖塔，别具特色。

这一时期朝鲜半岛上的三国，各有偏重地摄取南朝和北朝的建筑文化，相互之间又形成一种复合交融的状态。

作为中国南北朝佛教建筑向日本传播的中介，百济、高句丽都起过相当的作用，但应首推与中国南朝尤其与梁关系密切的百济。自五世纪中叶至六世纪末，百济技工包括建筑工匠络绎渡海赴日。552年，时当中国南北朝晚期，佛教从百济传入日本，日本也从古坟时代进入飞鸟时代（553～644）。据日本文献《日本书纪》载，公元577年，百济向日本贡纳造佛工及造寺工各一人。588年（当中国隋开皇八年），又送造寺工三人、炉盘工一人、瓦工四人及画工一人。日本大豪族苏我氏，即从这一年以百济工匠建造日本最早的佛寺飞鸟寺（又称法兴寺）。这些持有“金堂本样”的百济工匠（日本《元兴寺缘起》），为日本带来了中国先进的建筑技术与艺术。在飞鸟寺立塔心柱时，为表示日本对百济、间接地也是对中国建筑文化的尊敬，大臣以下皆身着百济服参列（日本《扶桑略记》）。以飞鸟寺为代表的佛寺的出现，使日本建筑进入了体系化阶段。

飞鸟时代建筑的成份甚为复杂。首先，作为文化之源的中国，南、北朝分立，作为传播中介的朝鲜半岛，也呈三国鼎立状态。由于时间与地域因素的交叉，传播与交流过程的复杂，势必影响飞鸟建筑的性质及样式。但基本上可以认为，飞鸟样式与百济并通过百济与中国南朝的关系较为密切。四世纪初至五世纪后期，中国北方处于战乱之中，而以江南建康为都的南朝，被认为是汉文化的正统，或许更为外国所偏重，这可能就是上述现象出现的原因之一。

现存世界上最古老的木构建筑是日本奈良法隆寺，虽重建于七世纪末至八世纪初奈良时代前期，但在样式及技术上却与法隆寺重建大体同期的、反映初唐建筑样式的白凤式（如药师寺东塔）甚异。可以认为，法隆寺保持了初唐建筑直接传入日本之前来自朝鲜半岛的建筑形式，当为间接来自中国南北朝（尤其是南朝）和隋代（某些成分甚至可能更早）的建筑形式的再现。这一样式在日本称为飞鸟式，代表作除法隆寺的金

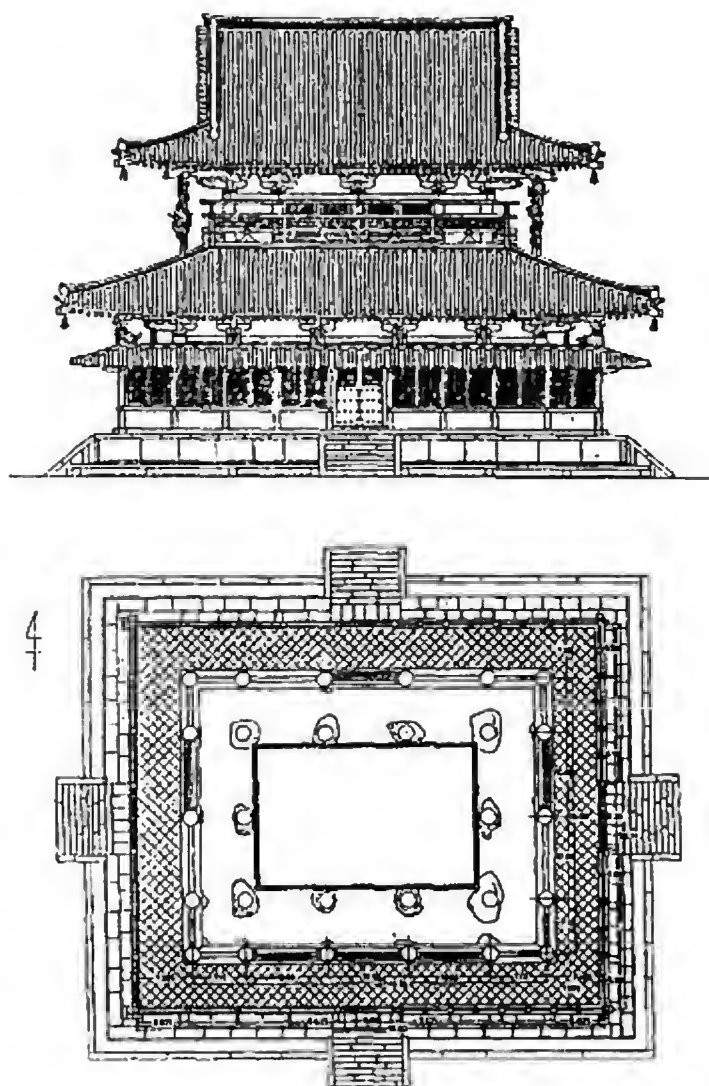


图5-135 法隆寺金堂平、立面

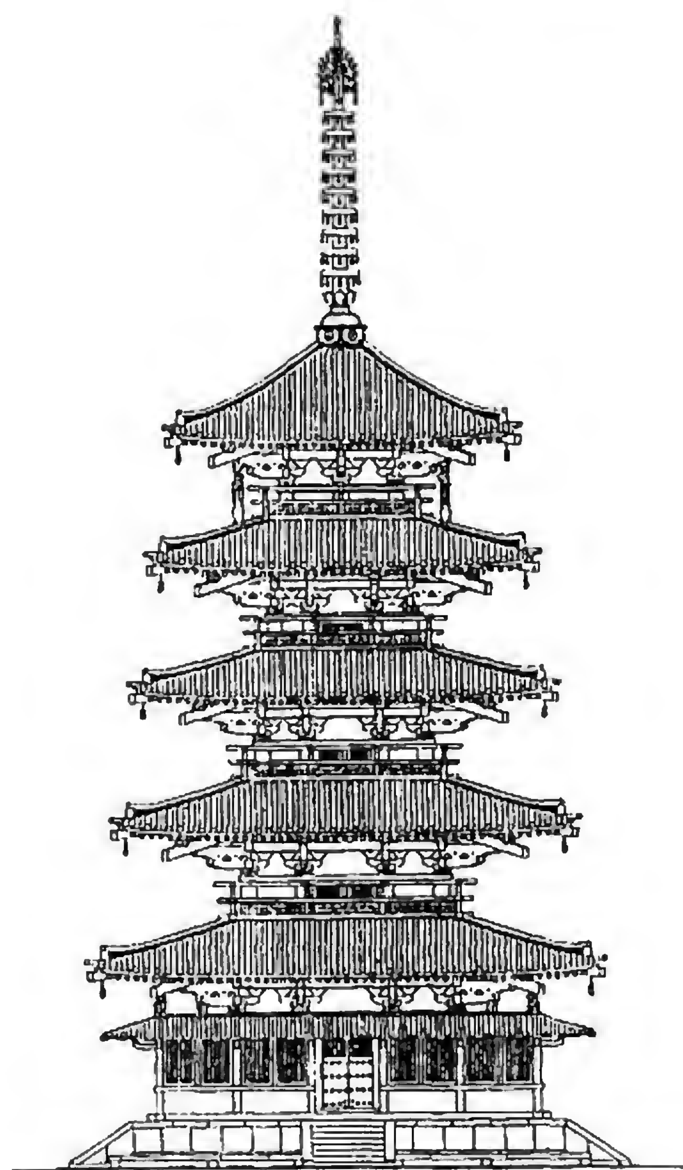


图5-136 法隆寺五重塔

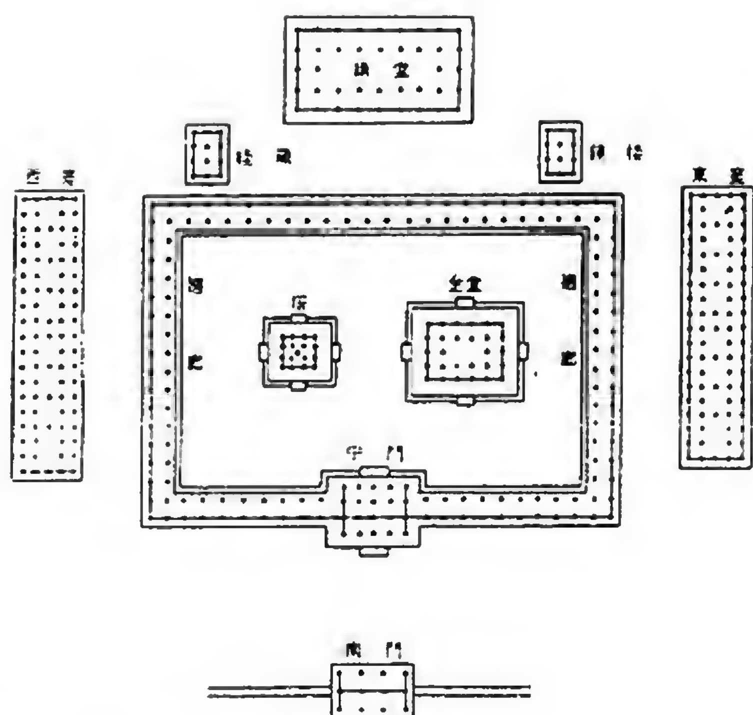


图 5-137　法隆寺平面

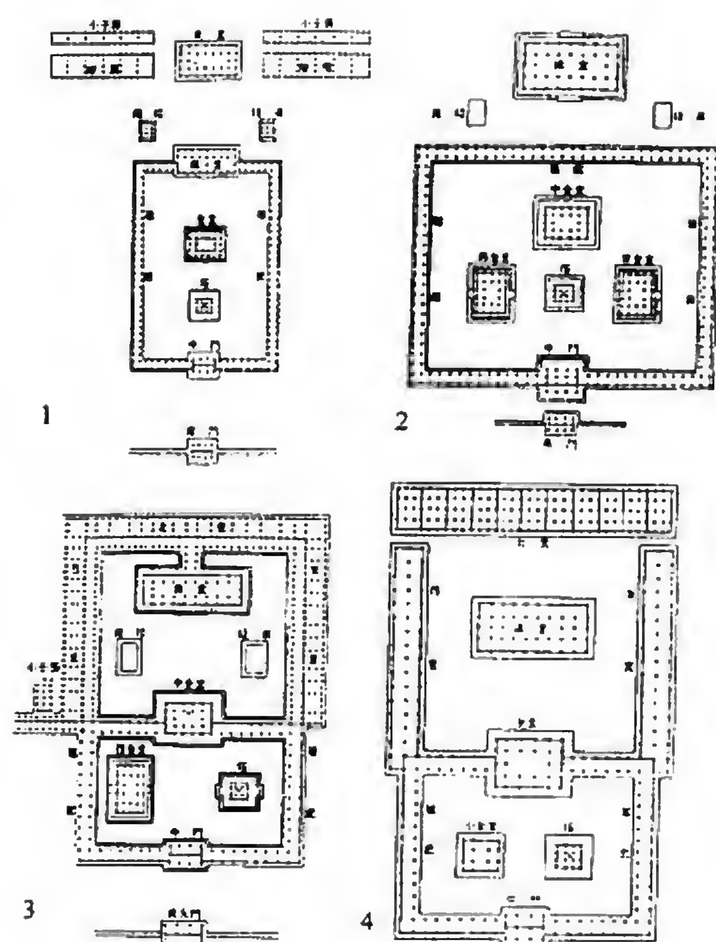


图 5-138　日本早期伽蓝布局
1　四天王寺　2　飞鸟寺　3　川原寺　4　南滋贺寺

堂、五重塔、中门及回廊外，还有法起寺三重塔（图 5-135～137）。

值得注意的是日本早期的伽蓝布局，除大阪四天王寺与中国早期佛寺（如北魏洛阳永宁寺）轴线对称、前塔后殿的布局相同以外，还出现有飞鸟寺那样的一塔三殿的布局。至七世纪中，更出现了殿、塔左右并置的非对称布局，成为双塔式布局的先声，法隆寺即其典型代表（图 5-138）。

总之，这一时期中国、朝鲜和日本之间的文化关系，对于日本而言，中国是源，朝鲜是桥。日本学者曾指出："朝鲜半岛及日本列岛均以中国文化为祖型，或者不如说存在着中国为祖父、朝鲜半岛为父、日本列岛为子这样的传承关系"[51]。

二　隋唐时期

在本民族传统文化的基础上，以充满自信的心态吸收主要来自西域的外来文化所形成的唐文化体系，在七世纪至九世纪间，代表了当时世界文化的最高水平，其声威远播，对东亚尤其造成了强大的冲击。唐的律令法式，皆为朝、日诸国所效法。日本在公元 645 年起仿效唐朝，以君主登位行年号，称大化元年。朝鲜更自公元 650 年始，千余年奉行中国年号。所谓"万国衣冠朝长安"、"大道通往长安"（唐代禅僧从谂语），正就是大唐荣光的写照。

在朝鲜半岛上，地处半岛东南的新罗联合唐朝先后攻灭了百济和高句丽，由三国鼎立走向统一，公元 670～935 年，为统一新罗时代。高句丽部分遗民，于七世纪末加入了中国东北以靺鞨人为主的地方政权震国。八世纪初，去震国号，为唐之忽汗州，又受唐册封，专称渤海，史称渤海国。渤海国的文化艺术吸收并融合了唐和高句丽的成份，典章制度与唐相似，都城亦仿长安建造（参见本章第一节）。

统一的新罗建都庆州，国内空前和平繁盛，更加积极地学习唐朝，使半岛文化蓬勃发展，迅速达到了朝鲜文化艺术的鼎盛时期。除在庆州建造了华丽的宫殿外，新罗的建筑艺术以遍布全国的佛寺最有光彩，著名的如七世纪后半叶起先后建造的感恩寺、佛国寺、四天王寺、浮石寺、望德寺等。存留至今的尚有建于 752



图 5－139 韩国佛国寺



图 5－140 佛国寺东塔（多宝塔）



图 5－141 韩国感恩寺址双塔之一



图 5－142 朝鲜半岛出土鸱吻（相当于中国唐代）

年的庆州佛国寺及石窟庵（石佛寺）。佛国寺为廊院式布局，山门在中轴线前端，佛殿（现构重建于 1765 年）居中，殿前左右对置多宝、释迦二塔，殿后为讲堂，廊院左右转角分置经楼和钟楼（图 5－139）。石塔也多有保存，佛国寺的多宝、释迦二塔以花岗石砌成，形态秀丽，造型别致，精巧华美，与现存之石窟庵同是新罗佛教建筑艺术的珍品（图 5－140）。另如更早的感恩寺东西双塔亦存，造型优美，颇具唐风（图 5－141、142）。

这种回廊环绕、殿前东西置双塔的形式，是统一新罗时代寺院布局的主流，除感恩寺、佛国寺外，四天王寺、望德寺、千军里寺皆如此。与此大体同期建造的日本药师寺也是这样。双塔之制在中国南朝早有记载，此后，早至五代晚至宋辽，所存实例多有所见。在朝鲜和日本则盛行于七至八世纪，其中佛国寺双塔比中国保存的遗例杭州灵隐寺吴越双石塔（969）还早。

统一新罗的建筑艺术风格，是一种雄浑壮丽的唐风，同一时期日本所谓的“和样建筑”也与此相类，是以唐风为基调。但新罗朝的木构建筑今已无存，朝鲜现存最古老的木构建筑遗物安东凤停寺极乐殿（建于以后高丽朝中期），或许尚存部分新罗朝的风格。

七、八世纪的东亚，朝气蓬勃，充满变革，朝鲜半岛如此，日本列岛亦然。607 年，日本圣德太子首次派出遣隋使，开始了隋唐文化的直接输入。大化年间实行大化革新，进一步仿效中国，加强中央集权，遣唐

使的派遣更为频繁。七世纪后半叶，时值日本奈良时代前期，唐文化对日本的直接影响更为显著，以长安为中心的丝绸之路西达地中海，东端则直达日本奈良平城京。关于唐文化对日本的巨大影响，日本建筑历史学家伊东忠太指出："世界第一的唐文化传入日本，这也是日本文化异常发达的原因"[52]。

都城是演出律令制度的中央舞台。随着唐律令制度的传播，都城文化也在东亚诸国展开。相当于中国唐朝时，日本才开始兴筑都城，先后以大阪难波京（七世纪中叶）、藤原京（694～710），奈良平城京（710～784）和京都平安京（793）为中心，演出了文化艺术繁荣的宏大场景，并于天平时代（729～749）达到日本古典艺术的巅峰。朝鲜半岛也以庆州为中心，形成灿烂的新罗文化，繁盛达两个半世纪。中国都城的构成理念，在日本和朝鲜都得以运用和发展。可以说，盛唐时代、奈良时代和统一新罗时代，是东亚三国古代文化艺术最辉煌的时期，三国共同以都城为中心，创造了东亚艺术史最灿烂的一页。

历史学家和建筑史学家多认为，无论是日本的难波京、藤原京、平城京、平安京，还是朝鲜半岛的庆州，其规划的方式都受到过长安很大的影响或者简直是对长安的模仿[53]。

平城京面积有长安四分之一，南北约 4.8 公里、东西约 4.3 公里（不包括向东凸出的外京）。宫殿称平城宫，又称大内里（"大内"本是中国对宫城的称谓），位置与长安相同，在城内北部正中，方形，每面八町（每町约 120 米）。宫城正门称朱雀门，直南大街为全城纵轴，把全城划分为左京、右京两部。两部各有市场，称东市、西市，也与长安相同。全城每隔四町有大街相通，东西向九条，左京、右京各南北向四条，形成整齐的棋盘街。平城京建成后，飞鸟地方的大寺也纷纷迁到这里（图 5－143）。

平安京较平城京稍大，南北 5.3 公里、东西 4.5 公里。北部正中的平安宫，前半是朝堂院，其正门应天门及东西阙楼栖凤阁、翔鸾阁，从形制到名称，都来自唐朝的东西两都。朝堂院东北为天皇居住的内里。平安京延用最久，作为日本的都城直到十九世纪末（图 5－144）。不同的只是平城京、平安京甚至一般的日本城市都没有城墙。据井上清的意见，这是因为日本没有外族入侵的缘故，城里居住的全都是贵族、官员和为他们服务的人，是一座座"没有市民的城市"。

除了宫殿以外，佛教建筑是最重要的建筑。

东亚的佛教，受中国影响极深。日本和朝鲜的佛教宗派，不论是赴日、赴朝的中国僧侣所开创，或是由其留学僧回国后所创建，皆与中国佛教息息相关。相应地，日本和朝鲜的佛寺建筑，也都是对中国佛寺的移植和发展。

日本从奈良时代开始，寺院造营日盛。这一时期的日本佛教，已形成所谓"南都六宗"，唐代的寺院形

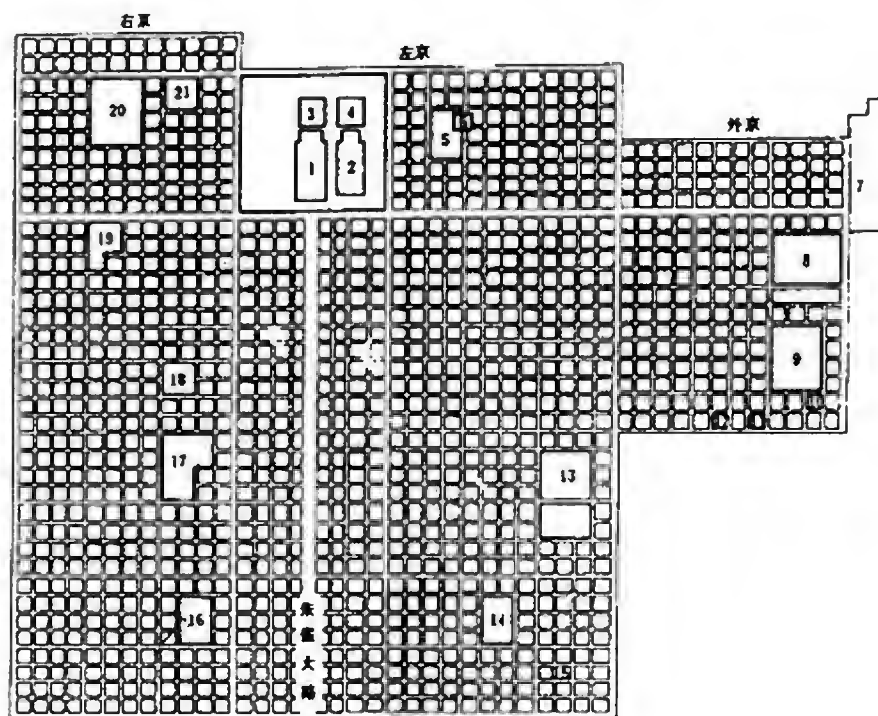


图 5－143　平城京平面图

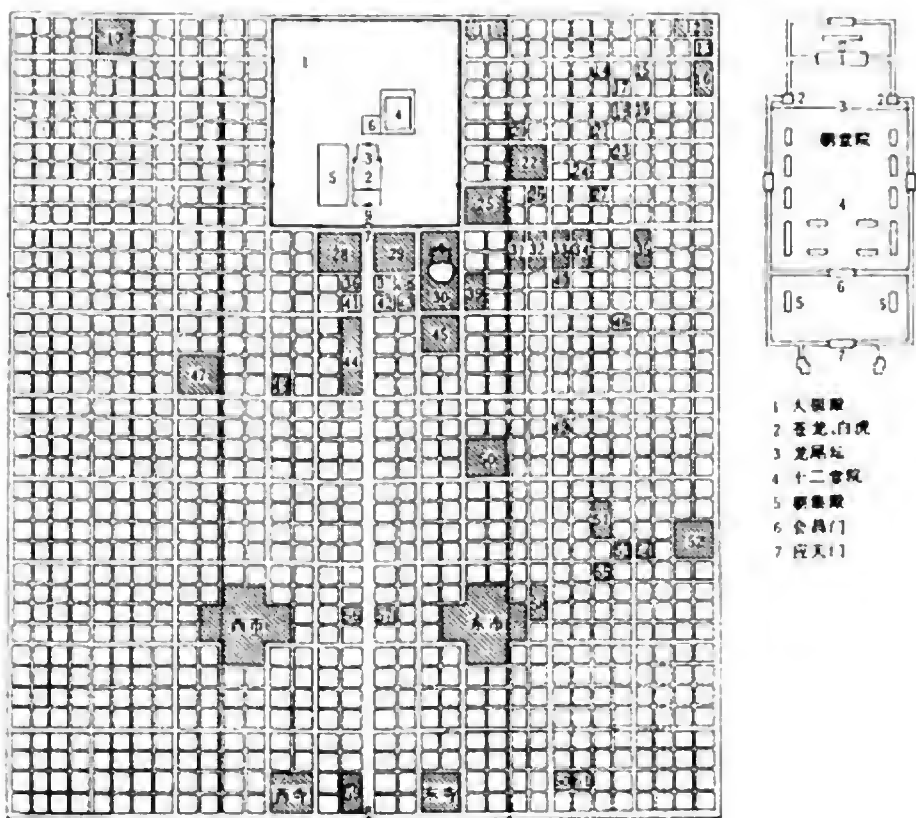


图 5－144　平安京平面图

1　大内里　2　朝堂院　3　大极殿　4　内里　5　丰乐院　6　中和院



图 5－145　日本药师寺东塔

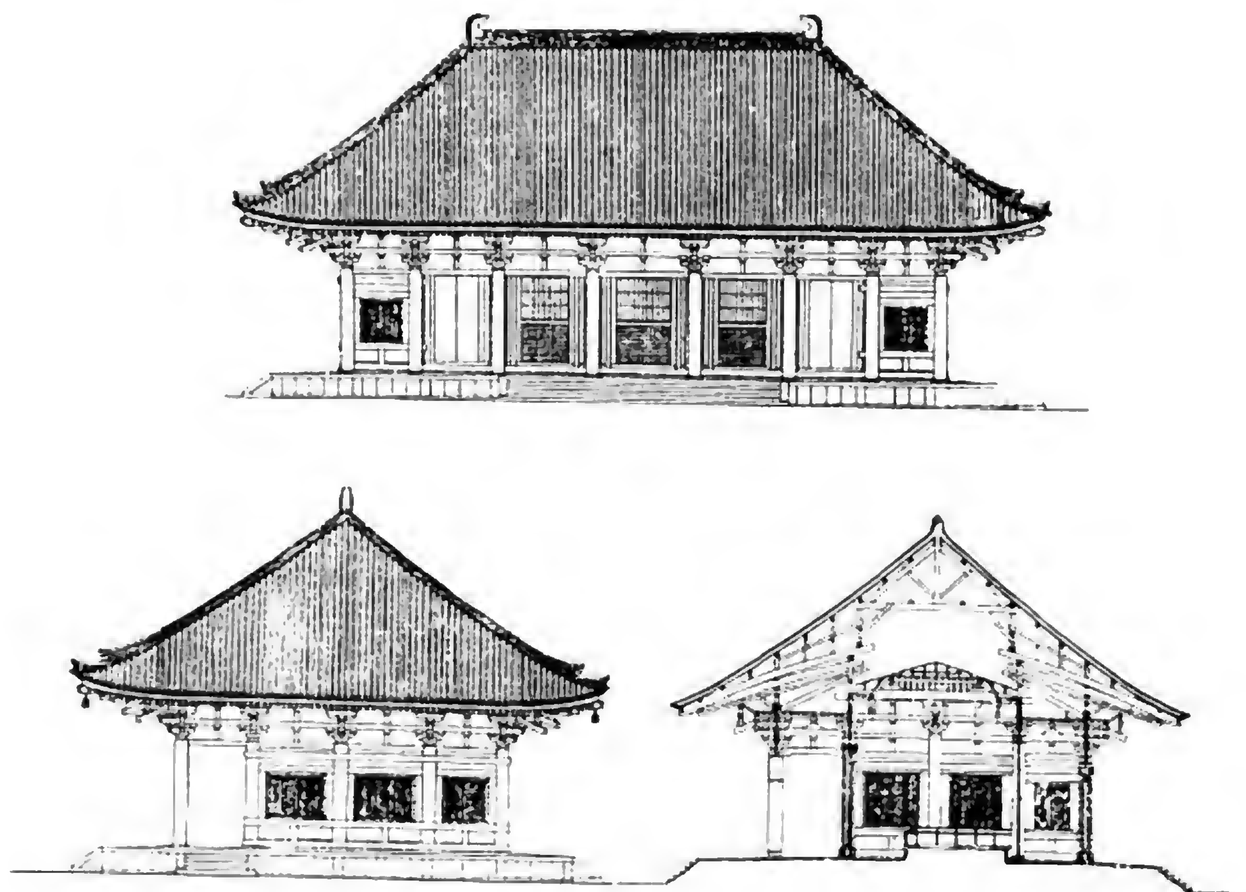


图 5－146　日本唐招提寺金堂立、剖面图

制不断传入，文献就载有日本入唐僧道慈曾“偷取西明寺（唐长安著名佛寺）结构之体”，回国后主持建造了平城京大安寺。这一时期，日本对唐文化的热情及吸收能力非常惊人，在不长的时期内，其建筑迅速从飞鸟式过渡到奈良时代前期以初唐样式为基础的“白凤式”，药师寺东塔为其代表作（图 5－145；图版 57）；然后，又向盛唐样式发展，形成了所谓的“天平式”，中国和尚鉴真及其中国弟子主持建造的唐招提寺金堂



图 5－147　日本东大寺金堂

（图 5－146）即其代表（现存金堂屋顶已经后代改动，较前加高）。建筑艺术的成熟和定型，终于形成了日本传统的古典样式“和样”，其实就是唐代建筑样式的日本化。天平时期是日本佛寺建筑的最盛期，尤以天平十七年（745）奈良东大寺的建造达于顶点。宏伟巨大的东大寺金堂，规模甚至已超过当时唐朝最高等级建筑大明宫含元殿了，不但显示了日本人极大的宗教热情，同时也表明当时的日本建筑已不甘于落在唐朝之后了（图 5－147）。

日本平安时代（794～1185）初期，日僧渡唐巡礼五台圣迹，遍访长安及各地名寺求法者甚众。最澄于天台山学法，空海到长安密宗佛寺青龙寺求法。以后二人相继回国，最澄开日本天台宗，创比睿山延历寺；空海开日本真言宗，创高野山金刚峰寺。密教的传播在日本展开，密教的山地寺院及其独特的建筑也随之兴起。当时在中国求法的还有日僧圆仁，曾用中文写过一本日记，称《入唐求法巡礼行记》，至今仍是研究中国晚唐文化的重要参考书。

三　宋元时期

日本平安中期（894，值中国晚唐），停止了遣唐使的派遣，至此日本吸收唐文化已告充实，其文化开始表现独自的风格。此后三百年的藤原时代，是日本所谓的国风时代，民族特色趋于浓厚，风格上有较大转变，即从浑厚、宏大的唐风，逐渐趋向于纤细和优美，体现了日本贵族的审美趣味，同时也与佛教净土宗的盛行有关。敦煌唐代“净土变”壁画，以佛寺来象征佛国净土，寺院本身就是极乐净土在人间的再现。这一设计思想，使净土寺院充溢着欢乐、优美和华丽的气氛。日本的净土建筑以平等院凤凰堂和中尊寺金色堂最为典型。凤凰堂建于 1053 年（当中国北宋中期），被称为日本建筑的瑰宝、最杰出的作品之一，中为阿弥陀堂，两翼向前围成倒凹字形，前临水池。这种布局方式在敦煌初盛唐壁画中常见。唐朝的净土寺院现已不存，但可以从日本凤凰堂这样略晚的净土寺院中看到它的影子（图 5－148）[54]。

虽然停止了官方遣华使的派遣，但宗教、艺术和商业的交往，仍表现出日本对宋元文化的热情，并不亚于以前对唐文化的渴求。在佛教和佛教建筑上，特别体现为禅宗之东传。对纯正宋风禅寺的追求甚至直写，被当时日本人所看重。1345 年，日本京都居“五山”第二的天龙寺落成之时，其开山师梦窗疏石即以“不动扶桑见大唐（中国）”称赞之（日本《梦窗国师语录》）。此时中日文化关系之密切，正如渡日宋僧大休正念在《石桥颂轴序》中所形容的：“大唐国里打鼓，日本国里作舞”、“无边刹境，自它不隔于分毫”，两国文化，声气相通，在许多方面已达无所隔碍之境。

自佛教传入中国，即开始了中国化的过程。有唐一代，更是宗派林立，其中以禅宗最为中国化，对中国乃至日、朝等国，都产生了巨大影响。

六世纪禅宗由印度僧人达摩传入中国，至唐传至慧能与神秀，分为南北二宗，而以慧能的南宗影响更大。宋室南迁后，禅宗在南方达于烂熟。宋元禅宗由中日僧侣的相互往来涌入日本。当时禅宗的南宗又分为

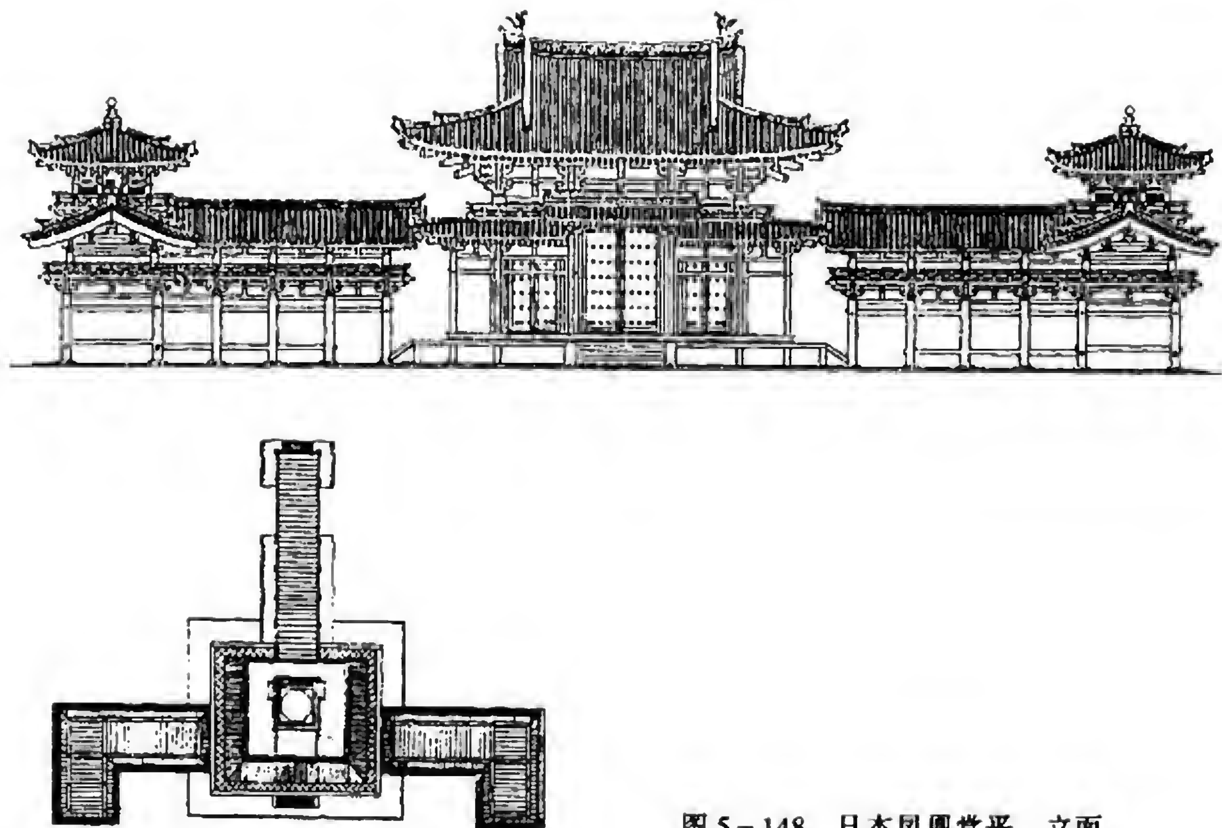


图 5－148　日本凤凰堂平、立面

临济、曹洞二宗，以临济更盛。临济之下又出黄龙、杨岐二派，杨岐最盛。入宋僧荣西传临济宗之黄龙派至日，成为日本临济宗始祖；入宋僧道元则开日本曹洞宗之始。传入日本的禅宗共二十四流，其中曹洞宗三流，临济宗二十一流。临济宗除荣西之黄龙派外，其余二十流均为杨岐派，可见杨岐对日本的影响。

南宋偏安江左，都城临安（今杭州）一带为众多日本入宋僧巡礼游历之地，禅宗名刹集中于此。唐中叶百丈怀海首创禅居之法，五代吴越王首定禅寺，于是有了专门的禅寺，至宋而极盛。南宋宁宗时，曾对江南禅寺品定寺格等级，始有禅宗“五山十刹”之说。五山，即五座最著名的禅寺，分别在临安和明州（今浙江宁波），即临安的径山寺、灵隐寺、净慈寺，明州的天童寺和阿育王寺。十刹则是次于五山的禅宗大寺，也大多分布在这片地域。

随着宋元禅宗的传入，日本也以五山十刹的禅寺组织制度为范本，建立起自己的五山十刹，江南禅寺的建筑形制也随之移入。在此过程中，所谓“禅门清规”与“五山十刹图”成为日本禅寺的直接规范。

“清规”是禅寺所遵循的规制和约定，其中也包括禅寺的形制。禅门清规首创于唐百丈怀海，现存最早之清规为北宋崇宁二年（1103）的《禅苑清规》十卷。《禅苑清规》1203年传至日本。日本曹洞宗重要清规

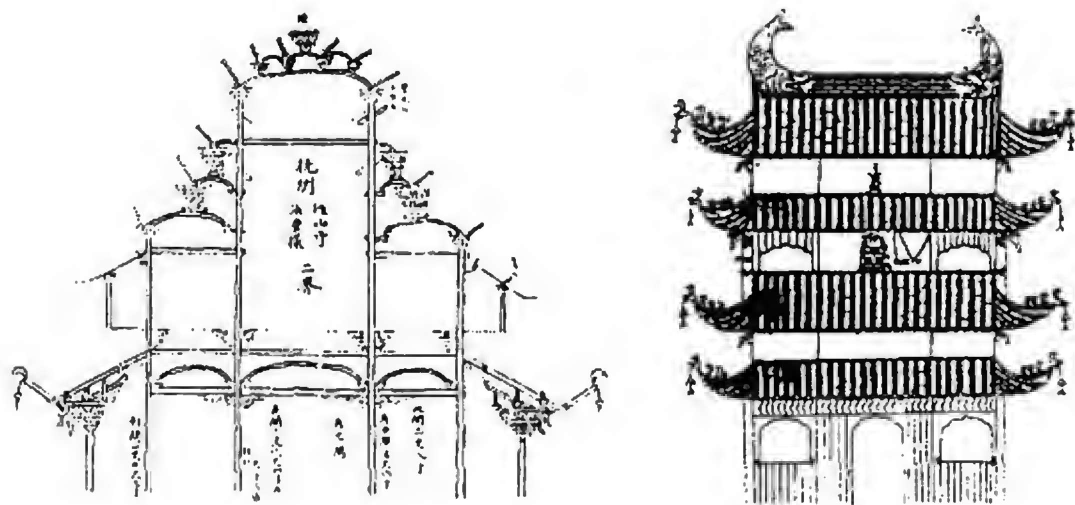


图 5－149　“五山十刹图”（部分）

《永平清规》及《莹山清规》皆以此为本。与清规具有同样重要意义的“五山十刹图”，为日本入宋僧历访江南五山十刹时手绘的有关禅院礼乐及样式形制的图样。关于其具体传承有多种说法，一般认为它是日本大乘寺开山彻通义介所绘并携归之物。日本文献《本朝高僧传》卷二十一义介传记：“正元元年（1259），遂入诸夏，登径山、天童诸刹，谒一时名衲，见闻图写丛林礼乐而归永平。”但此绘卷原本现已不存，现有若干“五山十刹图”均为室町时期的模写本，内容相同，都源于此同一祖本，分藏各寺。“五山十刹图”绘卷的内容甚为广泛，描写十分详尽，可分为禅刹建筑、禅刹仪式和杂录三类，实为“清规”之图解，其目的完全是为了模仿南宋禅刹规矩制度以应用于日本。绘卷尤对建筑更为关心也最为详尽，篇幅约占全卷大半，包括伽蓝总体平面、各殿堂寮舍平面、样式、构造、做法甚至室内陈设用具等，并兼有实测尺寸，实为南宋禅刹建筑之图录。此图在今天，对于中国江南建筑史研究，实在具有宝贵的参考价值（图 5－149）。

由此可足见日本禅宗建筑与南宋建筑的密切关系。

日本最早的宋风佛寺有建仁寺（1202）、泉涌寺（1219）及东福寺（1236）等，皆为入宋僧所建，竭力模仿南宋伽蓝，尤其重视伽蓝规制。入宋僧俊芿在宋十二年，归国后造了泉涌寺。据《造泉涌寺观进疏》载：“所以亲临中华之寺模，兼寻西干之古风，建立精蓝之依规，钦仰三宝之如法。若造寺之失规，则无由以立僧宗，若僧宗之不律，则无由以兴佛法。兴隆三宝，正法久住，正在伽蓝布局之依范。”可见伽蓝的形制，在古人看来不只是单纯的形式，而是关系到“兴隆三宝，正法久住”的大事。尽管泉涌寺主要是律宗之

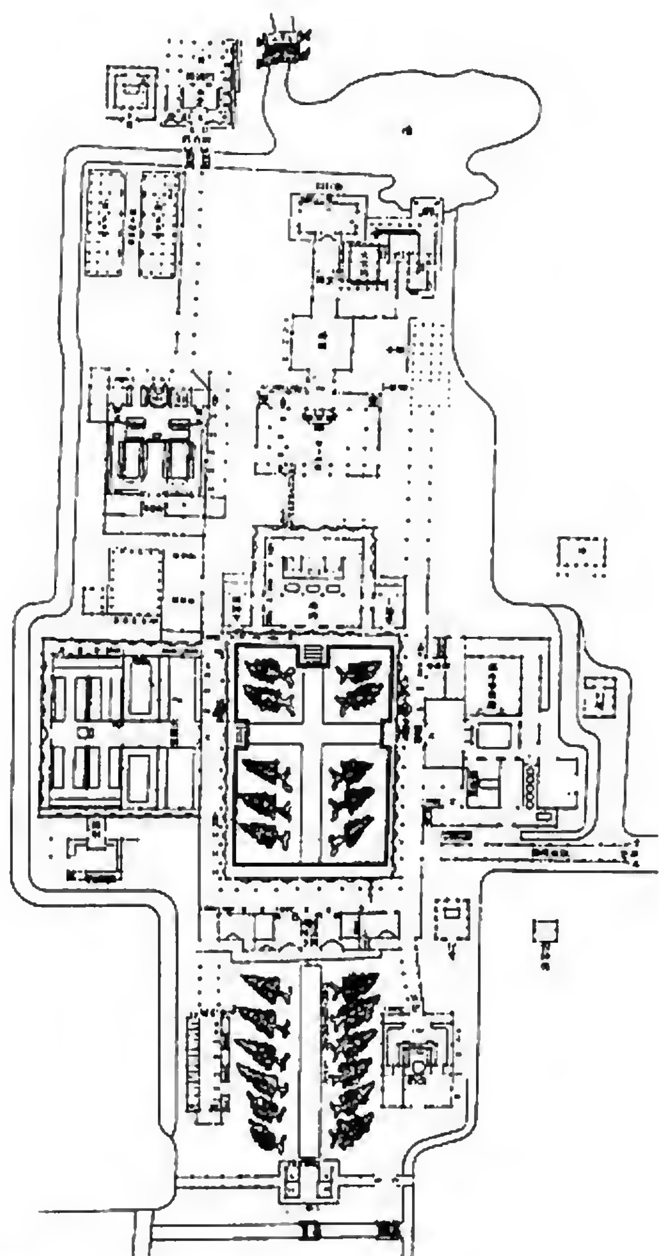


图 5－150　建长寺图

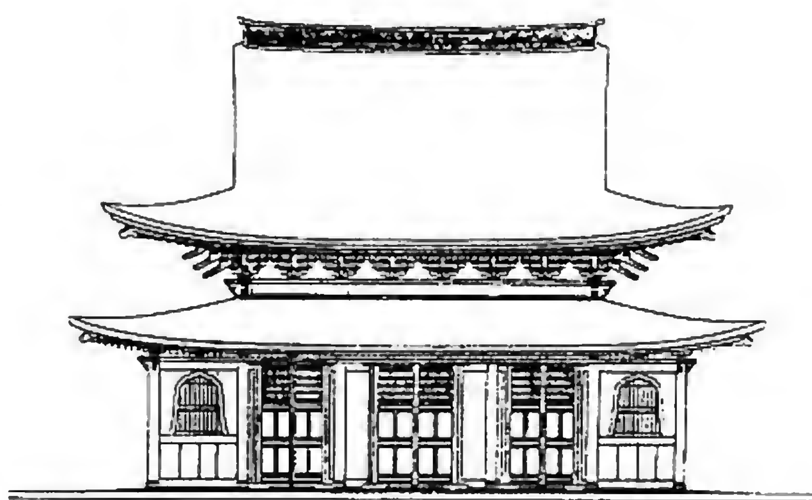


图 5－151　功山寺佛殿立面

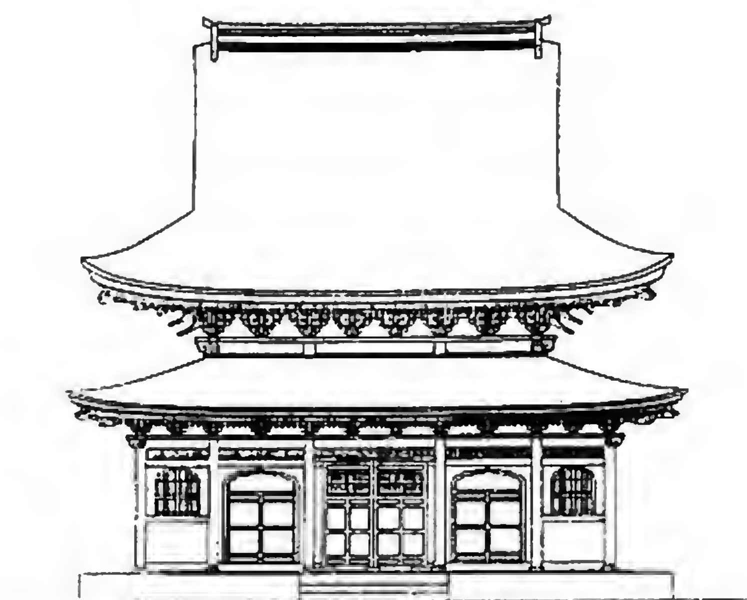


图 5－152　圆觉寺舍利殿立面

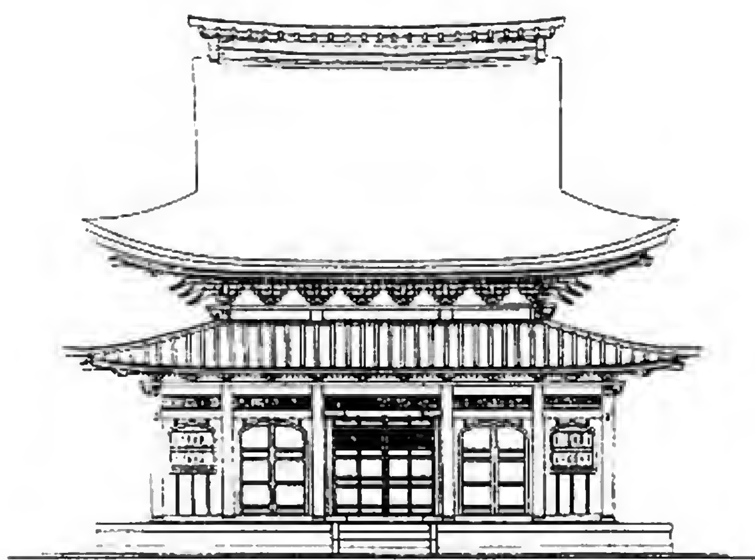


图 5-153　正福寺地藏堂立面

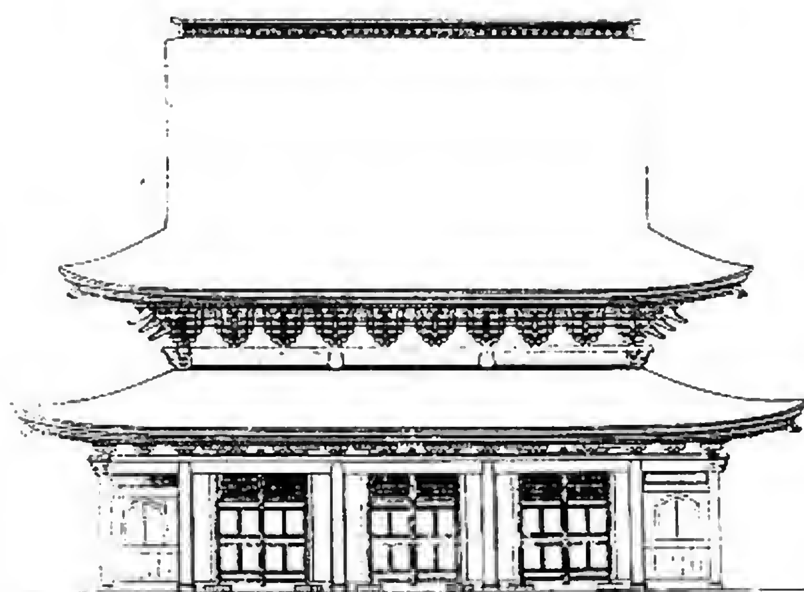


图 5-154　不动院金堂立面

寺，并非纯粹禅寺，但仍追求宋风，故被誉为“亲模大宋仪则唯此一寺而已”（日本《泉涌寺不可弃法师传》），认为“大唐（中国）诸寺并皆如此”（日本《泉涌寺殿堂房寮色目》）。在宋朝样式的输入上，泉涌寺具有开创的意义。

日本更具纯正宋风的禅宗佛寺，系出于宋僧渡日。南宋淳祐六年（1246）宋僧兰溪道隆渡日，才建立了第一个纯正宋风的禅寺建长寺。日本《建长兴国禅寺碑文》有如下记载：“十一月初八日，开基草创为始，作大伽蓝。拟中国之天下径山，为五岳之首，山以乡名，寺以年号，请师（即道隆）为开山第一祖。”现存古图“建长寺伽蓝配置图”，表现了典型的宋风禅宗伽蓝布局。在日本禅宗建筑发展史上，建长寺是一个里程碑，成为以后日本禅刹的范本。建长寺之后，宋风做法遂在全日流布。赴日中国僧中，给予日本镰仓禅宗之隆兴以巨大推动的，实以兰溪道隆为最。渡日元僧一山一宁曾盛赞他是“此土（日本）禅宗之初祖”（《一山国师语录》）。此外，镰仓圆觉寺的开山宋僧无学祖元亦甚具影响（图 5-150）。

南宋禅寺建筑的输入给日本建筑的发展带来了新的活力与推动，并在日本逐渐成熟和定型，最终成为与“和样”并列的日本另一传统建筑样式，史称“唐样”，又称“禅宗样”。现存重要者如功山寺佛殿（图 5-151）、圆觉寺舍利殿（图 5-152）、正福寺地藏堂（图 5-153）及不动院金堂（图 5-154）等。追本溯源，实为随五山十刹禅寺规制一起传入日本的南宋末至元初的江浙建筑。宋元五山十刹遗构虽已无存，却可从日本的这批建筑获得许多认识。

中日两国的禅文化，侧重点有所不同，追求和结果颇异其趣。中国或更精于禅的思想，日本则专于禅的艺术。在建筑艺术上的表现，似以日本更具“禅趣”。日本的庭园和茶室，尤其是庭园里极具日本文化特色的“枯山水”，其高迈之风神、脱俗之风韵，与日本古人民族性格非常合拍，而更进一步醇化，于是以清丽恬淡枯寂雅洁为特点的禅风日益弥漫。所以在日本便有所谓：“在某种程度上，禅造就了日本的性格，禅也表现了日本的性格”的说法[55]。

所谓“枯山水”园林，可以说就是一种大型的盆景，写意性极强：以耙出波纹的大片白砂象征浩瀚的大海，以“海”中美丽的石头象征岛。岛的形态则顾盼多情，充满诗意。枯山水园林都不大，建造者多是禅僧，以较晚出的京都龙安寺石庭水平最高，相传建于 1450 年。京都东福寺的枯山水也很著名（图 5-155）。

继新罗朝之后统一朝鲜半岛的是高丽王朝。高丽（918～1392）之兴相当于中国五代，历宋辽金元，至明初亡，其间四百七十余年，一直受到中国文化的影响。《高丽史》卷八十四有谓：“高丽一代之制，大抵皆仿乎唐（中国）”。高丽朝与宋朝的关系最密切，所受影响亦最大。宋代以后，高丽作为中国元朝的属国将近一个世纪。高丽朝以佛教兴隆著称，立国后即定佛教为国教，史称佛教王朝，在京城开平建有十大寺刹。

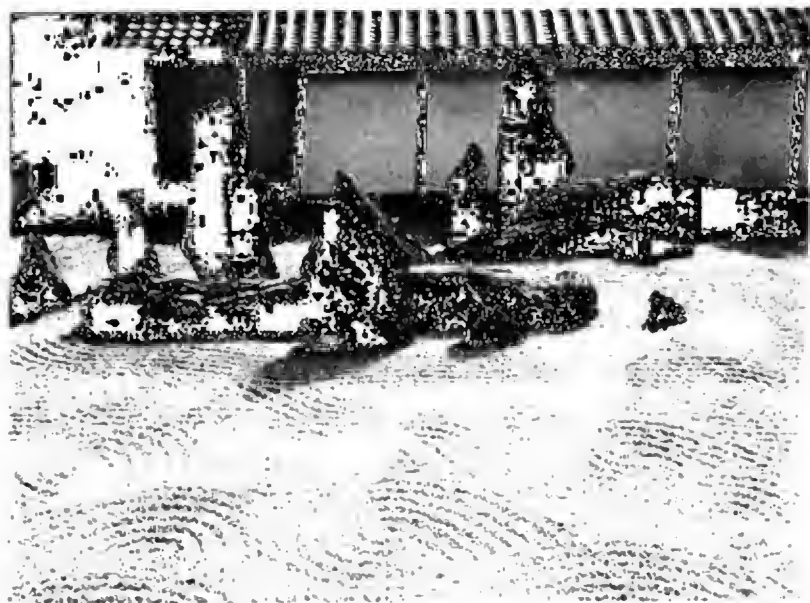
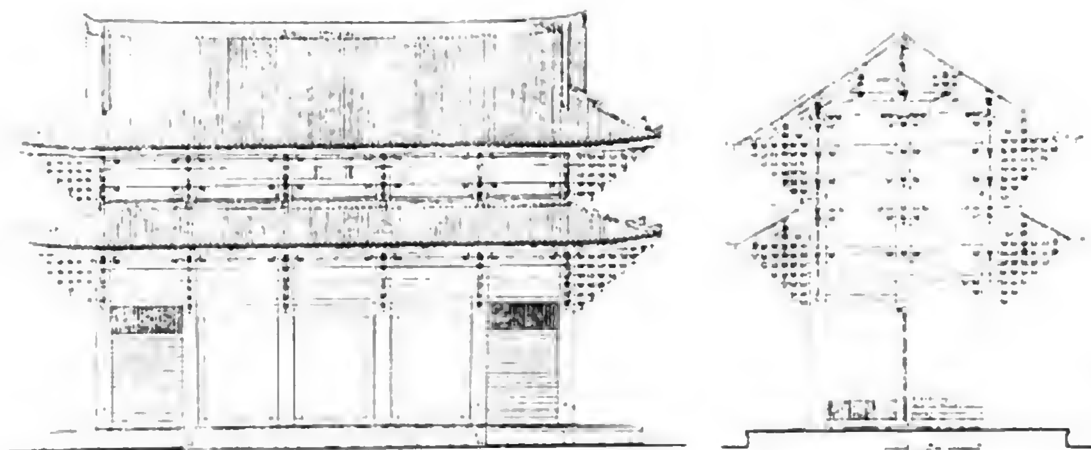

图 5－155　日本东福寺枯山水庭园


图 5－156　韩国敬天寺十层塔


图 5－157　日本东大寺南大门立、剖面

禅宗之传入朝鲜半岛比日本早。当新罗朝佛教开始显出停滞迹象的时候，即从唐朝及时传入了新兴的禅宗。八世纪末，最先由新罗入唐僧神行传入禅教北宗。九世纪初，入唐僧道义又传入南宗。道义的二传弟子普照亦入唐学禅，回国后开创宝林寺弘扬禅法，道义遂被尊为朝鲜禅宗的开山祖，其所传禅教南宗亦由此独盛。受唐代南禅各派分立的影响，新罗禅门也各有派，至高丽朝形成九山禅门。是时高僧辈出，宗门兴旺，各自传承九山家风。九山的祖师都曾留学中国，师承中国曹溪慧能一派。高丽中期禅宗曾一度不振，至高僧知讷（1158～1210）出乃得中兴。总的来说，新罗朝已启其端的禅宗和天台宗，是高丽朝佛教的两大流派。由于佛教隆盛，全国寺院遍布，禅寺尤多，建筑艺术有了很大发展。

高丽都城开平有壮丽的宫殿，取廊院格局，沿纵轴线从前到后顺列正门升平门、神凤门、阊阖门和会庆门。升平门有两层门楼。入会庆门即宫殿主院，正殿会庆殿面阔九间，规制宏丽。北宋人徐兢《宣和奉使高丽图经》述此殿“规模甚壮，基址高五丈余，东西两阶，丹漆栏槛，饰以铜花，文彩雄丽，冠于诸殿”。会庆殿之后诸多殿宇，“圆栌方顶，飞翚连甍，丹碧藻饰，望之潭潭然”。

高丽晚期，由于同元朝的特殊关系，重要的营建工程常从元朝请来工匠。《东国通鉴》卷三十七载：“高丽忠烈王二年（1276）十二月，公主将修宫室，请工匠于元，发诸道工夫伐材输之京城。”精美的敬天寺十三层大理石塔，建于 1348 年，也是来自元朝的工匠所造（图 5－156）。

这一时期是日本和朝鲜建筑技术、样式发展变化最活跃的时期。



图 5－158　韩国凤停寺极乐殿

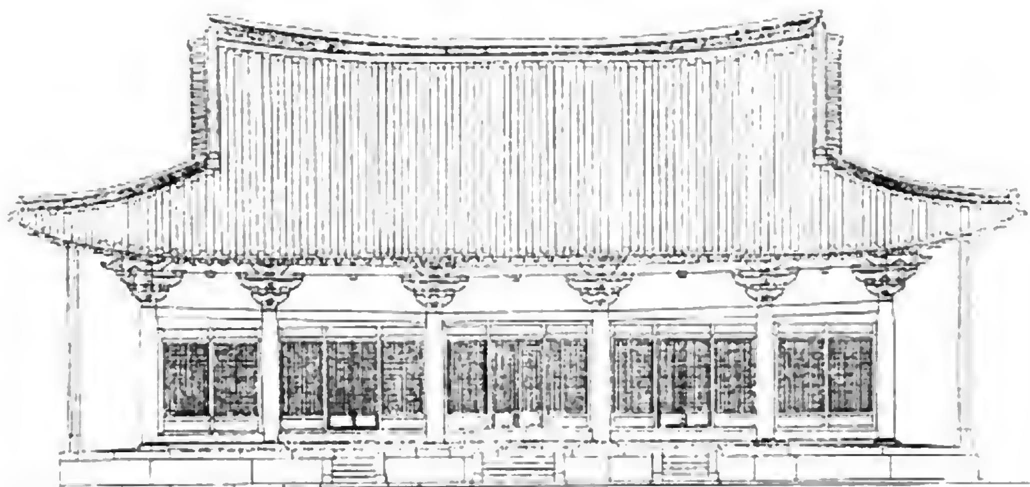


图 5－159　浮石寺无量寿殿立面

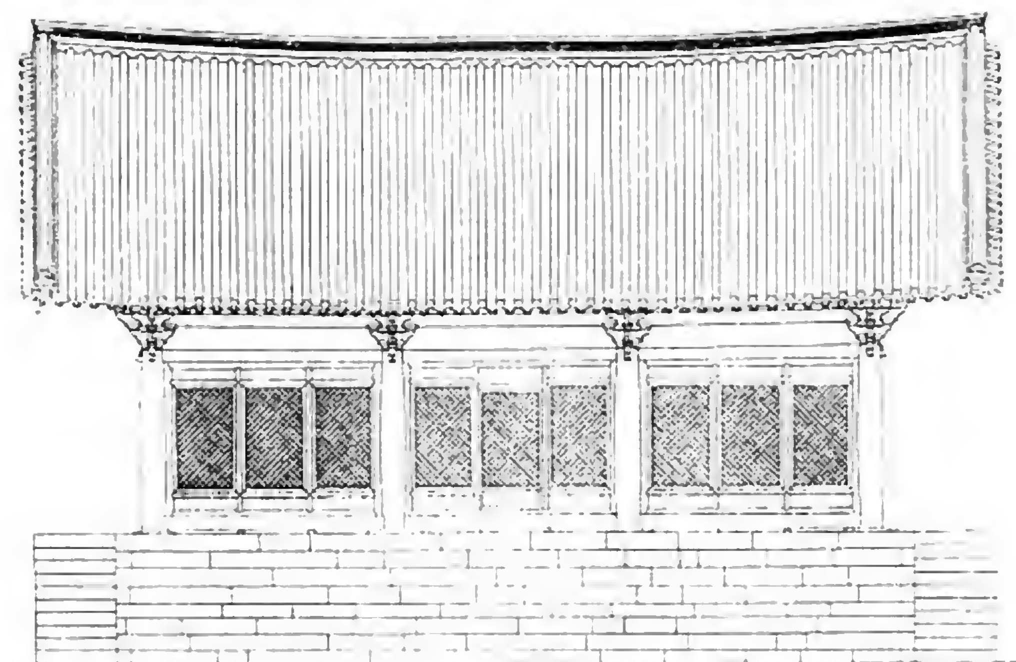


图 5－160　修德寺大雄殿立面

此时由中国传入日本的建筑样式，一种是前述来自于江南、随中国禅宗而传入的唐样即禅宗样；另一种是传自福建沿海一带的建筑样式，被史书不恰当地称作“天竺样”。天竺样的典型代表为奈良东大寺南大门，建于公元 1199 年（图 5－157）。宋人陈和卿与日僧重源，在天竺样输入日本的过程中曾起过重要作用。虽然在日本建筑史上，纯粹的天竺样流传时间很短，但其细部样式及做法日后演变为一种装饰，颇具影响。

与日本相仿，朝鲜半岛高丽朝中期以前的建筑，基本上继承了统一新罗时代所吸收的唐朝样式，中期以后从中国输入了新样式，风格为之一变。先是，高丽朝与南宋交往，导入了中国华南地方的建筑样式，即所谓“柱心包式”；至高丽末期，又因与元朝的密切关系，移植了华北建筑的技术与样式，即所谓“多包式”。柱心包式与多包式两大建筑样式在高丽末期至朝鲜初期逐渐成熟与定型，终成朝鲜李朝五百年建筑样式的主流，影响及于近代。

以上关于日本和朝鲜建筑的所谓“样式”，皆以斗拱的配置形式，即以补间铺作的有无，作为区分的标准。日本的唐样和朝鲜的多包式为有补间铺作系，天竺样和柱心包式为无补间铺作系。朝鲜一般将斗拱称作“包”、“包作”或“贡包”，“柱心包”即只有柱头铺作而无补间铺作，“多包”则柱头铺作与补间铺作皆备。由此，日本的唐样与朝鲜的多包式、日本的天竺样与朝鲜的柱心包式，似乎颇有对应关系。然究其源头祖形，则又不完全对应。虽说天竺样与柱心包式大致源于中国南方主要是福建沿海一带的地方建筑样式，然二者结构体系有重大不同，即天竺样为穿斗式，柱心包式则为抬梁式。唐样与多包式都是抬梁式结构，却来源

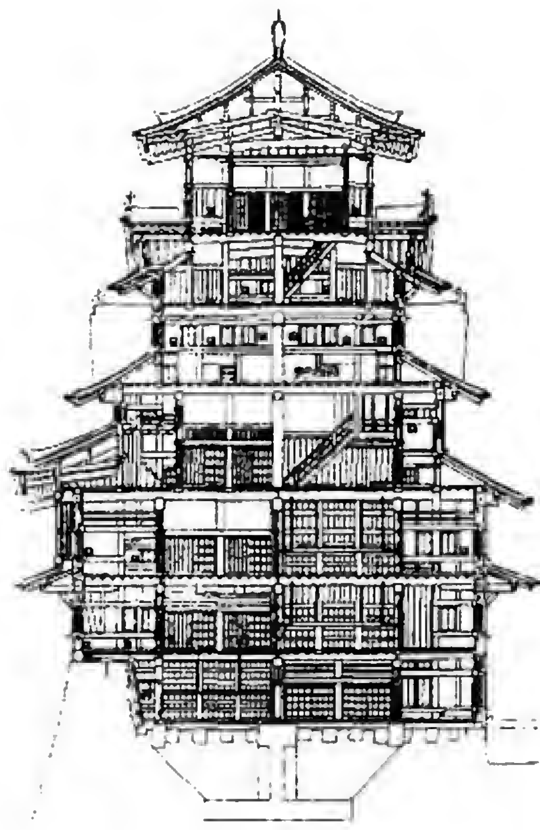


图 5-161 姬路城天守阁剖面

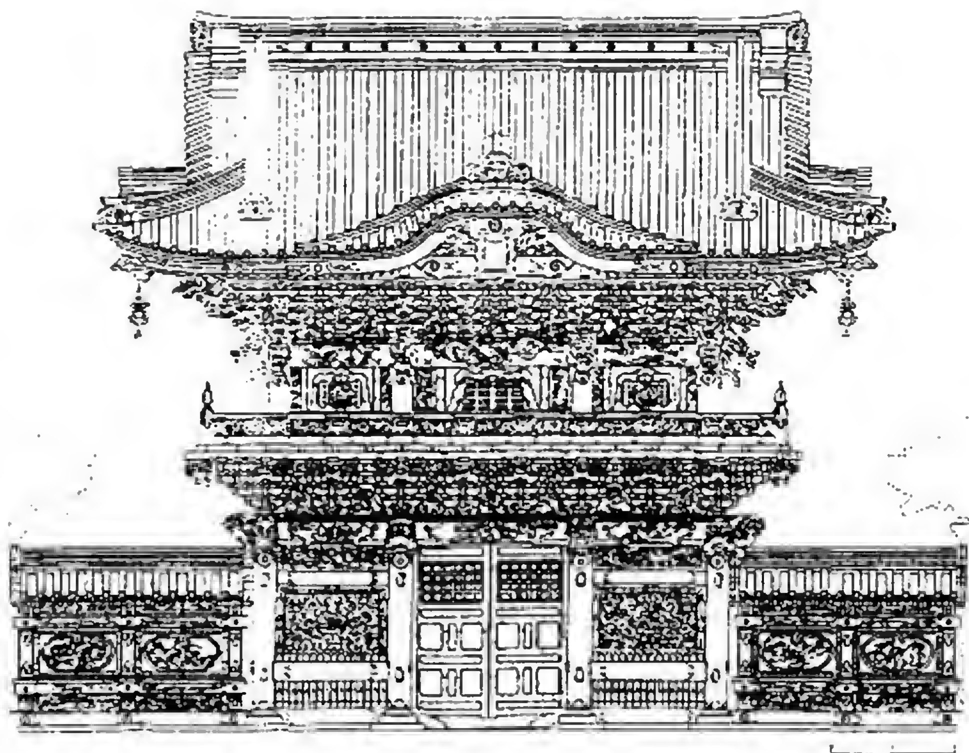


图 5-162 日光东照宫阳明门

各异，唐样来源于宋末元初的江浙，多包式则源自元朝的华北。补间铺作从无到有、从少而多，在中国本土，本是建筑发展过程中前后相继出现的，而日、朝建筑史研究则以补间铺作的有无作为区分建筑样式的标准，虽略显生硬，但多少也反映了日、朝建筑样式形成背景的特殊性。

现存高丽时代的木构建筑不多，柱心包式的仅有高丽中期的安东凤停寺极乐殿（十三世纪；图 5-158）、荣州浮石寺无量寿殿（十三世纪；图 5-159）、高丽末期的修德寺大雄殿（1308；图 5-160）和浮石寺祖师堂（1377）；多包式则有心源寺普光殿（1374）和释王寺应真殿（1386）。

在中国，宋元以后建筑的补间铺作普遍增多，技术和样式都有很多演化，这不仅给日本和朝鲜带去了新的技术，对建筑艺术风格也产生了颇大影响，皆由典雅宏丽的唐风向丰美秀丽的宋元风格发展。这个转化在日本表现得尤为突出。

四 明清时期

相当于中国明清时期，日本和朝鲜的建筑发展同中国一样，由以宫殿与佛教建筑为主渐趋多元。日本的安土桃山时代（1568～1598，相当于明朝后期）是日本建筑史上最充满生机的时代之一，艺术在很大程度上摆脱了宗教的束缚而转向人间，世俗的市民文化勃兴，产生了华美绚烂的桃山艺术，以堡垒式的“天守阁”为代表的城郭建筑，以及灵庙、书院等新兴建筑类型相继出现（图 5-161；图版 58）。从宗教转向世俗，是日本建筑史继佛教建筑传入以后的又一次大变革，可以说，真正充满日本民族自身气质的建筑艺术此时方始诞生。所以日本建筑史家伊东忠太才这样认为：“真正意义上的日本建筑始于桃山时代。”[56]

此时日本建筑在造型、艺术风格和所反映的审美趣味上都有独特的表现，简单说就是简素与华丽并存，即既有素朴淡雅的茶室，又有金碧辉煌的灵庙，后者可以日光东照宫阳明门为代表（图 5-162）。或许正是这种矛盾的共存，才真正表现和反映了日本艺术的性格和特色。值得注意的是，类似的变化趋势也在中国出现。人类文化本身或许有内在的一致性，放眼西方，正当东亚世俗文化勃兴，欧洲艺术也正经历着巴洛克与

罗可可的历程。

中国给予日本佛教的最后一次较大的影响是所谓黄檗文化。明清时期，中日商船往来频繁，中国僧人渡日络绎不绝。日本在江户初期至享保年间（1716～1735），照例聘清中国僧人往长崎的所谓“唐三寺”（意即“中国三佛寺”，包括兴福寺、崇福寺和福济寺）任住持。这三所寺院是前往长崎港的中国船主们为祈祷海上平安所修建，住持均由中国僧充任。前此，清顺治十一年（1654），福州黄檗山隐元禅师受长崎兴福寺聘，率弟子东渡，为僧俗所景仰，名重一时，并于1659年在宇治创日本黄檗山万福寺，首开日本黄檗宗。黄檗宗寺院仍是中国东南沿海一带的建筑样式，日本称之为“黄檗样”。长崎唐三寺及隐元所创万福寺均为此式，给日本建筑带来了一种异国趣味。据文献记载，有的黄檗样建筑，甚至是在中国进行构件加工，再船运至日本组装的。长崎崇福寺的第一峰门，即舶自宁波。隐元和他带去的各种人才，除了佛教以外，对日本文化还产生了多方面的影响。这个时期的日本建筑甚至可概括为黄檗建筑。

明末清初，给日本文化以甚大影响的另一个中国人是明朝遗臣朱舜水。他于清顺治十六年（1659）因抗清失败亡命日本，适当日本德川幕府时。幕府奖励儒学，儒教建筑随之兴起，而盛于江户时代（1603～1867），大体依据中国明朝的文庙制度。朱舜水所做圣堂（即孔庙）模型，成为日本儒教建筑的规范。其门人安积觉在1707年所著《朱氏谈绮》中，记录了从朱舜水所得有关中国生活、仪礼，特别是文庙的知识，并图写解说。书中录有圣堂大成殿等甚多建筑图样。

儒教在此时对朝鲜的影响更大，以致这个时期的朝鲜建筑即可概括为儒教建筑时期。国号朝鲜的李朝（1392～1910）是继高丽王朝以后朝鲜半岛上的最后一个王朝，定都汉城。李朝五百年，正当中国明清两朝，文化上所受影响仍然很大，采取极端崇儒排佛政策，故有所谓儒教王朝之称。汉城和开城、平壤及各州郡皆遍立文庙，尤以汉城文庙（1600）与开城文庙（1601）规模最大。文庙的规制，一如中国内地，以正中面南

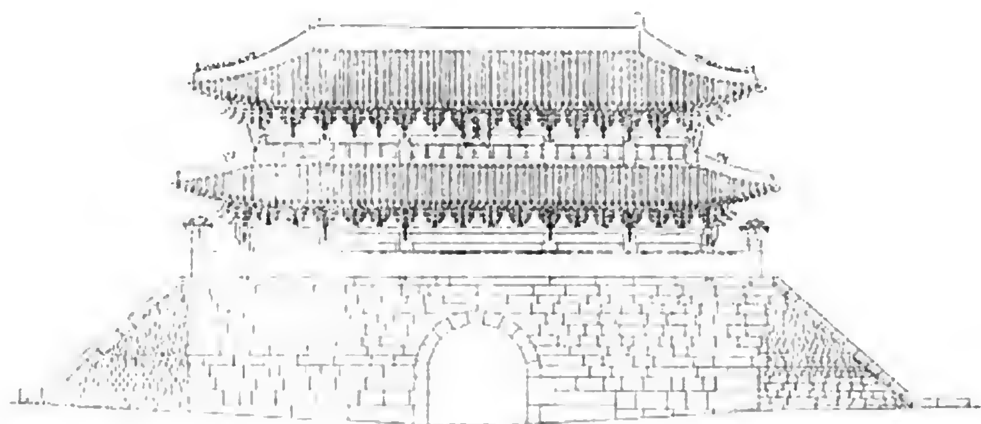


图5-163　汉城南大门立面

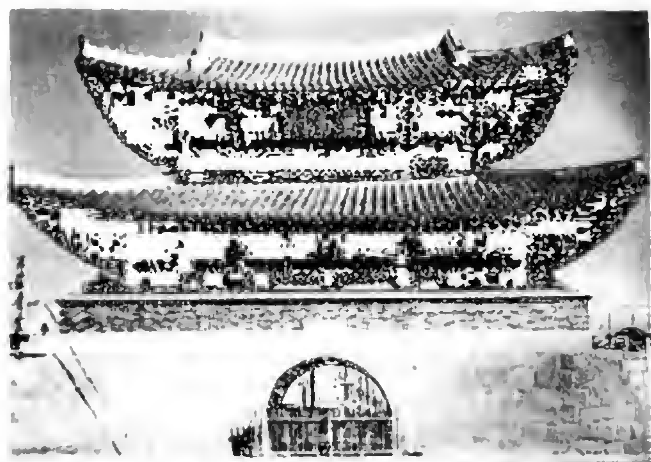


图5-164　韩国全州丰南门



图5-165　韩国水原八达门



图 5－166　韩国景福宫勤政殿



图 5－167　韩国昌德宫宣政殿

的大成殿为核心，左右环以东西两庑，前方为神门，殿后为明伦堂。现存汉城文庙大成殿（1602）、大邱文庙大成殿（1605）、海州文庙大成殿及信州文庙明伦堂等，都是李朝建筑的重要遗构。文庙之外，还有书院及关庙。

高丽重佛，李朝尊儒，前者的佛寺与后者的文庙各领一代风骚，体现不同的时代特色。至朝鲜时代，佛教已全无昔日的辉煌，废诸宗为禅、教两宗，佛寺大多被拆，到世宗时已减少至 36 所，禅、教二宗各占其半。然李朝佛寺建筑也并非全无可观，如太祖时创建的兴天寺和兴福寺，世祖时建立的大圆觉寺等，规模仍很宏伟。李朝初期还模仿由元朝石工所建的敬天寺大理石多重塔，在汉城建造了大圆觉寺塔。

李朝时期的城郭和宫殿也多有成就。建于 1796 年的汉城水原城，是朝鲜最为完备的城郭。现存的重要遗构还有开城南大门（1394）、汉城南大门（1448；图 5－163）、平壤普通门（1473）、大同门（1576）、全州丰南门（图 5－164）、水原八达门（图 5－165）等。以都城汉城南大门（崇礼门）规制最高，为五间重檐庑殿，余皆三间重檐歇山。

李朝在汉城建有四座宫殿，即景福宫、德寿宫、昌德宫及昌庆宫。景福宫和昌德宫最为重要。李朝太祖迁都汉城时最早营造的景福宫规模最大，初建于 1394 年，后毁，又于 1867 年于故址按旧规重建。总体布局与北京明朝紫禁城宫殿相似，具体而微[57]。景福宫正殿勤政殿重建于 1867 年，是现存诸宫中最大的大殿，装饰最为豪华，为朝鲜后期建筑艺术的代表作（图 5－166）。昌德宫是 1404 年营建的离宫，1610 年重建，是李朝现存宫苑和造园艺术最珍贵的实例（图 5－167；图版 59、60）。

李朝时期的建筑是高丽朝中后期引入的多包式和柱心包式两大建筑样式的延续和发展。李朝后期，建筑的装饰化趋于极端，这其实也是中、日、朝三国建筑发展至后期的共通趋势。这一点，从日本江户时代的东照宫和中国明清尤其东南沿海岭南地区的佛寺、祠庙等建筑上，都可看到相应的表现。

较高丽时期而言，李朝五百年留下的木构建筑较多，其中较重要的寺院如凤停寺大雄殿（李朝初期）、宝林寺大雄殿（李朝初期）、无为寺极乐殿（1476）、开心寺大雄殿（1484）、法住寺捌相殿（1624；图 5－168）、金山寺弥勒殿（1635）、双峰寺大雄殿（1724；图 5－169）等。作为寺院殿堂，法住寺捌相殿和双峰寺大雄殿的造型甚为特殊，分别是三层和五层的塔楼。

李朝建筑的另一重要特色是，中国传统风水观念十分盛行，极大影响了其环境观念和建筑的存在形式。

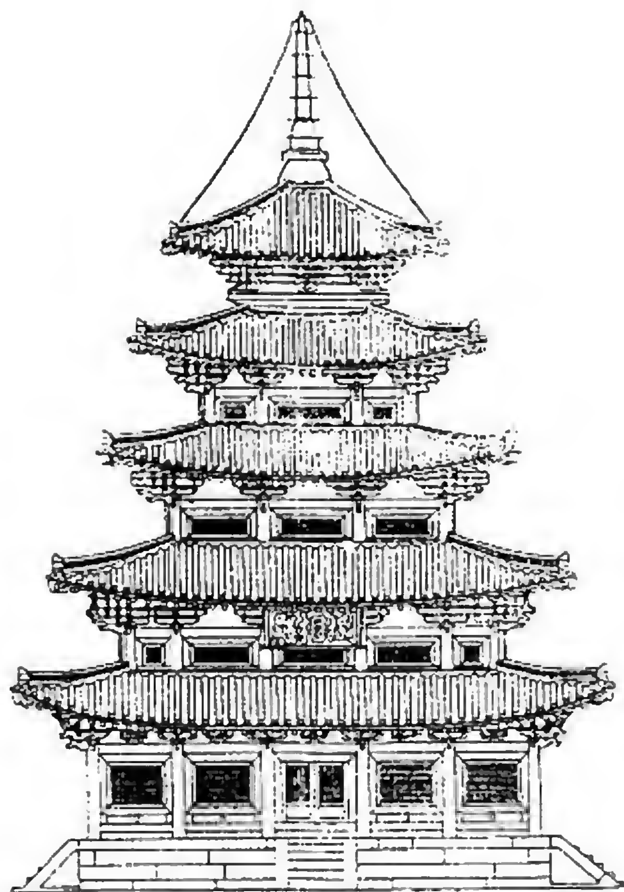


图 5－168 韩国法住寺捌相殿立面

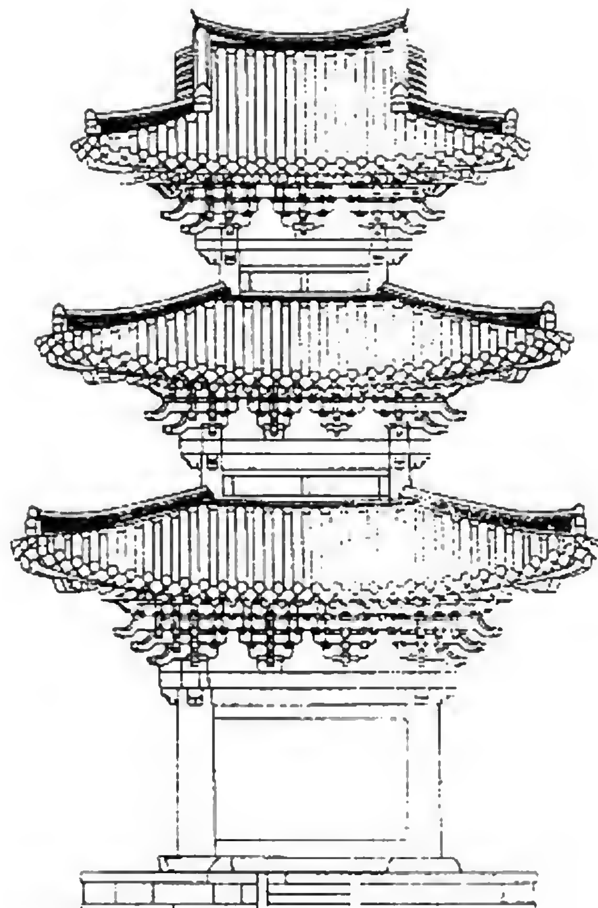


图 5－169 韩国双峰寺大雄殿立面

附表：中国与朝鲜、日本建筑文化交流分期表（以佛教建筑为主线）

时 期	中 国	朝鲜和日本
南北朝影响时期	早期佛教建筑 （420～7世纪初）	朝鲜三国时代：高句丽、百济、新罗（472～668） 日本飞鸟时代（553～644）
隋唐影响时期	佛教建筑前盛期 （618～907）	朝鲜统一新罗时代（670～935） 日本奈良时代、平安时代前期（781～885）
宋元影响时期	佛教建筑后盛期 （960～1368）	朝鲜高丽时代（918～1392） 日本平安时代后期、镰仓时代（886～1332）
明清影响时期	佛教建筑衰颓期 （1368～1911）	朝鲜朝鲜时代（1392～1910） 日本室町时代、桃山时代、江户时代（1333～1867）

1 李泽厚《美的历程》，文物出版社1981年。

2 中国科学院考古研究所西安唐城发掘队《唐代长安城考古纪略》，《考古》1963年第11期；陕西省文物管理委员会《唐长安城地基初步探测》，《考古学报》1958年第3期。

3 中国科学院考古研究所西安工作队《唐代长安城明德门遗址发掘简报》，《考古》1974年第1期。

4 傅熹年《唐长安明德门原状的探讨》，《考古》1977年第6期。

5 萧默《敦煌建筑研究·城垣》，文物出版社1989年。

6 萧默《敦煌建筑研究·城垣》，文物出版社1989年。

7 中国科学院考古研究所洛阳发掘队《隋唐东都城址的勘查和发掘》，《考古》1961年第3期；中国科学院考古研究所洛阳工作队《"隋唐东都城址的勘查和发掘"续记》，《考古》1978年第6期。

8 黑龙江省博物馆陈显昌《唐代渤海上京龙泉府遗址》，《文物》1980年第9期；中国社会科学院考古研究所编《新中国的考古发现和研究》第622页，文物出版社1984年。

9 萧默《敦煌建筑研究·城垣》，文物出版社1989年。

10 刘敦桢《大壮室笔记》，《刘敦桢文集》第一卷，第146页，中国建筑工业出版社1982年。

11 萧默《五凤楼名实考——兼谈宫阙形制的历史演变》，《故宫博物院院刊》1984年第1期。

12 马得志、杨鸿勋《关于唐长安东宫范围问题的研讨》，《考古》1978年第1期。

13 中国科学院考古研究所《唐长安大明宫》，科学出版社1959年。

14 傅熹年《唐长安大明宫含元殿原状的探讨》，《文物》1973年第7期。

15 刘致平、傅熹年《麟德殿复原的初步研究》，《考古》1963年第7期；杨鸿勋《唐大明宫麟德殿复原研究阶段报告》，《建筑考古学论文集》，文物出版社1987年。

16 萧默《五凤楼名实考——兼谈宫阙形制的历史演变》，《故宫博物院院刊》1984年第1期。

17 中国科学院考古研究所洛阳发掘队《隋唐东都城址的勘查和发掘》，《考古》1961年第3期。

18 王世仁《明堂美学观》，《理性与浪漫的交织》，中国建筑工业出版社1987年。

19 中国社会科学院考古研究所洛阳唐城队《洛阳隋唐东都城1982～1986年考古工作纪要》，《考古》1989年第3期。

20 中国科学院考古研究所洛阳发掘队《隋唐东都城址的勘查和发掘》，《考古》1961年第3期；中国科学院考古研究所洛阳工作队《"隋唐东都城址的勘查和发掘"续记》，《考古》1978年第6期；中国社会科学院考古研究所洛阳唐城队《洛阳隋唐东都城1982～1986年考古工作纪要》，《考古》1989年第3期。

21 萧默《敦煌建筑研究·佛寺》，文物出版社1989年。

22 中国科学院考古研究所《青龙寺遗址踏勘纪略》，《考古》1964年第7期；中国科学院西安工作队《唐青龙寺遗址发掘简报》，《考古》1974年第5期。

23 杨鸿勋《唐青龙寺真言密宗殿堂（遗址4）复原研究》，《建筑考古论文集》，文物出版社1987年。

24 鲍鼎《唐宋塔的初步分析》，《中国营造学社汇刊》第六卷第四期，1937年；刘敦桢《河南省北部古建筑调查记》，《中国营造学社汇刊》第6卷第4期，1937年；罗哲文《中国古塔》，中国青年出版社1985年。

25 萧默《敦煌建筑研究·塔》，文物出版社1989年。

26 杨鸿勋《唐长安荐福寺塔复原探讨》，《文物》1990年第1期。

27 陕西省法门寺考古队《扶风法门寺唐代地宫发掘简报》，《文物》1988年第10期。

28 萧默《敦煌建筑研究·塔》，文物出版社1989年。

29 河南省古代建筑保护研究所《宝山灵泉寺》，河南人民出版社1991年。

30 济南市文化局《九顶塔》，《文物》1963年第5期。

31 陈明达《石幢辩》，《文物》1960年第2期。

32 梁思成《记五台山佛光寺建筑》，《文物参考资料》1953年5、6期合刊。

33 萧默《敦煌建筑研究·洞窟形制》，文物出版社1989年。

34 陕西省文物管理委员会贺梓城《"关中唐十八陵"调查记》，《文物资料丛刊》第3辑，文物出版社1980年；陕西省

文物管理委员会《唐乾陵勘查记》,《文物》1960年第4期。

35　陕西省文物管理委员会《唐永泰公主墓发掘简报》,《文物》1964年第1期;李求是《谈章怀、懿德两墓的形制等问题》,《文物》1972年第7期;陕西省文物管理委员会《长安县南里王村唐韦泂墓发掘记》,《文物》1959年第8期。

36　转引自窦武《中国造园艺术在欧洲的影响》,清华大学《建筑史论文集》第三辑,1979年。

37　陕西省文物管理委员会《唐长安城地基初步探勘》,《考古学报》1958年第3期;马得志《唐长安兴庆宫发掘记》,《考古》1959年第10期。

38　萧默《敦煌建筑研究·住宅》,文物出版社1989年。

39　陕西省文物管理委员会《西安西郊中堡村唐墓清理简报》,《考古》1960年第3期。

40　祁英涛、杜仙洲、陈明达《两年来山西省新发现的古建筑》,《文物参考资料》1954年第11期;祁英涛、柴泽俊《五台南禅寺大殿修复工程报告》,中国建筑科学研究院情报研究所《建筑历史研究》第一辑,1982年。

41　梁思成《记五台山佛光寺建筑》,《文物参考资料》1953年5、6期合刊;祁英涛、杜仙洲、陈明达《两年来山西省新发现的古建筑》,《文物参考资料》1954年第11期。

42　柴泽俊《三十年来山西古建筑及其附属文物调查保护纪略》,《文物资料丛刊》第4辑。

43　古代建筑修整所《晋东南潞安、平顺、高平和晋城四县的古建筑》,《文物参考资料》1958年第3期;柴泽俊《三十年来山西古建筑及其附属文物调查保护纪略》,《文物资料丛刊》第4辑。

44　萧默《敦煌建筑研究·建筑部件与装饰》,文物出版社1989年。

45　萧默《屋角起翘缘起及其流布》,《建筑历史与理论》第二辑,1981年。

46　梁思成《赵县大石桥即安济桥》,《梁思成文集》第一卷,中国建筑工业出版社1982年。

47　清·王昶《金石萃编》卷103。

48　本节主要参考文献:朱云影《中国文化对日韩越的影响》,黎明文化事业公司,1981年;朱容若《中日文化交流史论》,商务印书馆1985年;太田博太郎等《日本建筑史》,彰国社,昭和54年;关野贞《朝鲜古迹图谱》;张十庆《中日古代建筑技术的源流与变迁》,天津大学出版社1993年;金正基《韩国的古建筑》,近藤出版社,昭和56年;藤岛亥治郎《朝鲜的建筑》,《世界建筑全集》第4集;藤岛亥治郎《朝鲜建筑史论》,《建筑杂志》,昭和5年2~8月;杉山信三《朝鲜的中世建筑》,相模书房;关口欣也《高丽末李朝前期诘组系样式的系统》,《佛教艺术》113号;关口欣也《朝鲜三国时代建筑与法隆寺金堂的样式系统》;金英泰《韩国佛教史》,社会科学文献出版社1993年;江上波夫等《唐·新罗·日本》,平凡社1980年;李进熙《日本文化与朝鲜》,昭和55年。

49　东汉王充《论衡》首先提到"倭人",他说:"(周)成王之时,越常献雉,倭人贡畅"。是说越人向成王献雉鸟,倭人献畅草(郁金香)。据研究,"倭人"实际也是越人,即古称"百越"族系中的一支,居住在中国东南或华南。倭、越二字古同音同义。或谓倭、瓯同音,瓯即瓯越,即福建的百越。日本学者鸟越宪三郎在《倭族之源——云南》中也阐述了倭、越同源的观点,把原住在中国的倭人渡海到日本的时间定在越灭吴以后即公元前450年左右,时属战国初期。日本许多学者也认为,倭人之东渡"最适当的路线是从中国长江下游的浙江省到日本九州西北"(转引自张建世编译《日本学者对绳文时代从中国传去农作物的追溯》,《农业考古》1982年第2期)。越文化学者董楚平说:"日本发现许多与吴越地区相似的文化因素,日本与吴越在人种、语言、民俗等方面的近似,都可以以吴越人直接东渡日本来解释。"(《吴越文化新探》,浙江人民出版社1988年)

50　日本的所谓"鸟居",即双柱间连以横木类似中国牌坊的门,也可能与越人的寨门有更多关系。此寨门在现云南百越后裔诸族仍多可见。

51　谷信一《日本列岛人的造型意识》,玉川大学出版社1980年。

52　伊东忠太《日本建筑史的研究》。

53　陈志华《外国建筑史》,中国建筑工业出版社1979年。日本历史学家井上清在《日本历史》中也认为:"平城京可以说是万事都仿效长安,是长安的翻版"。近又有学者认为其部分影响源于南北朝,这是可以理解的,因为长安本身就是南北朝各都城尤其是北魏洛阳发展的结果。

54　萧默《敦煌建筑研究·佛寺》,文物出版社1989年。

55　《铃木大拙》,筑摩书店。

56　伊东忠太《日本建筑的研究》。

57　陈志华《外国建筑史》,中国建筑工业出版社1979年。

第六章

五代宋辽西夏金建筑

从907年唐亡至1279年元朝统一止，历三百七十三年，期间先有五代十国，然后是北宋和南宋，同时，北方先后崛起了少数民族政权辽、西夏、金和蒙古。

唐代末年黄巢起义失败，各藩镇首领拥兵割据。907年，朱温代唐自立，建国号为梁，史称后梁。从此直到960年，五十四年里北方先后换了五个朝代（后梁、后唐、后晋、后汉、后周），史家总称“五代”。同时或更早，在南方也出现了前蜀、吴、吴越、楚、南汉、闽、南平、后蜀和南唐等九个并列的割据政权，加上与后周同时建都于太原的北汉，合称“十国”。五代十国，中国又陷于极大的混乱。

960年，赵匡胤陈桥兵变，夺取后周政权，建立宋朝，十几年内，次第翦灭其他割据势力，重新统一中国至1127年，共一百六十八年，因建都北方，史称北宋。辽是华北契丹族建立的国家，立国于916年，对北宋构成极大威胁。1125年亡于金，共历二百一十年。

西夏是西北党项族（又称党项羌，羌族的一支）建立的国家，立国于1038年，1227年亡于蒙古，共历一百九十年。

金是东北女真族建立的国家，立国于1115年。金灭辽后两年又灭北宋，占领了黄河流域，威胁南宋。1234年金亡于蒙古，历时一百二十年。

南宋是北宋覆亡后于1127年由宋宗室赵构在南方建立的政权，与金长期对峙。蒙古人从十三世纪初直入中原，相继攻灭西夏和金，1279年南下，灭南宋，建立元朝。南宋历时一百五十三年。

在五代两宋约三百七十余年中，中国的封建社会继续向前发展。五代时北方战乱频仍，南方特别是江南相对稳定，经济发展较快。北宋统一中国后，实行了有利于生产的政策，农业很快恢复并实现了城市商品经济的繁荣。唐代户数十万以上的城市只有十几座，北宋时已增加到四十多座。

这一时期的社会经济发展有几个方面值得注意：一是农业的发展和城市商品经济的繁荣促使市民阶层兴起，市民阶层的审美意趣和文化心态对艺术包括建筑艺术的面貌产生重大影响；二是江南地区的经济发展较快，加以海上交通逐渐发达，国际贸易主要通过海路进行，代替了汉唐的穿通西北内陆的丝绸之路。这个时期新增的或迅速发展起来的城市如扬州、平江（今苏州）、明州（今宁波）、泉州等，都是东南沿海的港口城

市。江南地区的经济在全国的比重继续上升，带来江南文化艺术事业的繁荣；三是崛起于华北、东北，继而先后统治整个华北的契丹族和女真族，原来经济落后，由于大力吸收汉民族先进的生产技术和文化，发展很快，逐渐进入了以定居农业经济为主的封建制度。以其统治华北为标志，实际上已进入了以汉民族为主的中华文化的范畴。

以上情况给建筑艺术带来了不小的影响：

一、建筑艺术风格发生了较大变化。与唐代相比，市民阶层的审美趣味使得这个时代的建筑风格更倾向于修饰矜持、华彩丰丽，较注重外在的物质表现，逐渐脱离了刚健质朴的性格，显得秀柔有余而雄浑不足。市井细民们更关心的是现实的世俗生活，追求的是满足于耳目之娱的物质世界，花团锦簇和儿女情长代替了豪迈奔放的慷慨悲歌。那种“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”的建功立业的豪情，在很大程度上已经被“市列珠玑，户盈罗绮竞豪奢”以及“今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月”的伤感所取代。这种审美心理和艺术情怀的变化，是建筑风貌发生变化的内在契机。

二、这一新的发展契机向人们提示，一方面，五代两宋的建筑艺术将在唐代高度成就的荫庇下，沿着这一新的方向继续丰富和创造着自己，以至经过元代的相对沉寂，在明代中叶到盛清又酝酿出中国建筑艺术的第三个发展高潮。五代两宋可以说是隋唐和明清两次高潮之间的过渡。另一方面也不无遗憾地暗示了中国传统建筑艺术，在经过了唐代的高峰期之后，已逐渐走上了因循的道路。这是因为，新的契机同以儒学文化为核心的深厚传统相比，毕竟还不够有力，没有达到足以冲决唐代强大定式的程度。所以，宋以后的建筑多半是在已有成就上的某些调整，其守成多于革新。这一倾向在明清的继续，终于使得以木结构和手工业操作为特点的中国传统建筑，在十九、二十世纪西方近现代建筑文化的强大冲击下，未能及时开拓出自己的全新局面。

三、江南经济文化的高速发展，使江南的建筑作品更多地登上了建筑艺术史的大雅之堂，并与早已成熟了的北方建筑分庭抗礼。在这个时期总的时代风格前提之下，江南建筑妩媚秀丽的风姿，有别北方较为质直的倾向，更明显地体现了文化的地域色彩。其实，北方建筑与南方建筑风格的不同早已存在，只是到这个时候，南方建筑实物大大增多，加深了我们的认识。例如华北的塔雄健浑厚，像燕赵壮士作易水悲歌，而江南的塔秀丽轻灵，似姑苏秀女唱江南竹枝，实在就是“胡马秋风塞北”和“杏花春雨江南”的外化。还可以认为，这种艺术风格的不同，肯定并非单纯地理因素或单纯经济因素所造成，而是地域文化整体差异的表现。

四、辽、金建筑大力吸收了汉族建筑的成就，其中，辽更多地接受了唐代开朗雄健的作风，金则受北宋影响较多，倾向华靡精巧。它们的都城、宫殿、佛寺和塔都是这个时期建筑的重要组成。但契丹和女真并没有自己固有的强大的建筑传统，它们的成就仍是以汉民族为主的中国传统的组成部分，与其说具有民族风格，倒不如说只是各自的地方风格。

这个时期的建筑虽已开始呈现某种式微的迹象，以致顾炎武对此发出了“宋以下所置，时弥近者制弥陋”的慨叹，但每个时代毕竟仍有自己的成就。这个时期建筑艺术的处理手法比起前代是更加丰富了，在城市规划、各类型建筑和园林创作中都有对后世产生广泛影响的贡献，装修和装饰方法更加多样，一整套复杂的木结构做法和形制经过北宋的整理，体现在《营造法式》一书中，保证了建筑的基本水平，使宋辽建筑表现出端丽、严谨的作风。而且，保存至今的两宋辽金建筑比起前代已大为增多，都是中国建筑艺术史上时代较早的遗例，它们的风格，比起明清来，体现了更为本色的健康之美。所以，对这个时期的成就不能等闲视之，甚至可以说，唐、宋、辽、金都处在中国建筑艺术第二次发展高潮之中。

北宋都城汴梁和南宋都城临安及陪都平江的城市面貌与唐代两京不同，都是利用旧城改造而成，事先未曾按都城的要求和规模进行规划，所以不尽合于唐制，规模也比唐代两都为小。但因此也开启了一些新的规划手法，其中汴梁对后代影响尤大。它的宫城在全城中央，不同于唐代在城北。这一方式被金中都所继承，并一直影响到元明清各代。由于城市面积较小，商品经济又使人口剧增，所以城市面貌的最大变化是建筑密度大大提高。商业街的兴起终于冲决了已实行千余年的里坊制，城市已不再兴筑坊墙，商店、住宅也都面临

街道，汴梁启其端，临安、平江更见其盛。辽金各有好几座都城，规模都不大，辽城多仿唐，金则模仿汴梁，它们都带有较多的传统气息，比较方整，有集中的市，仍实行里坊制。

北宋宫城是利用唐汴州城里的旧有衙署改造而成，南宋偏安一隅，宫城也是唐临安州衙的改造，规模和气度远不及唐。但汴梁的丁字形宫前广场很有成就，其影响从金元一直延续到明清。在宫城内用一条横街分划全宫为前后两大区的做法，也影响金、元，在明、清宫殿中仍有其影子。金中都宫殿仿汴梁，据文献记载，营建时曾模写汴宫为范本，强调中轴对称，因为是事先规划所成，改进了汴宫的不足而更为规整。

存世的五代两宋佛寺祠祀比唐代多得多，但规模比唐代小，这从唐代壁画和文献中可以得知。塔保存更多，大都是八角形平面，无论砖塔或砖木混合结构塔大都追求毕肖地模仿木塔，精雕细刻，与朴质的唐塔不同。这一时期，辽代佛教建筑占有特别重要的地位，不但保存较多，更因其唐风而受到广泛的注意。著名的辽代佛宫寺释迦塔是中国现存唯一的高层木塔，也是世界最高的木结构建筑，仍保持着开朗雄健的风格。辽代砖塔多为密檐式，直接继承唐代密檐塔并有所改变。南方盛行砖木混合塔，颇多地方风格。这个时期的佛教石窟仍以敦煌莫高窟最具建筑学价值，其他如四川大足石窟等也值得注意。

北宋陵墓的规制大致同于唐代，但规模、气势大为逊色。南宋陵墓改前此的十字轴线构图为以纵轴为主，立一代新风，开启了明清的先声。西夏陵墓亦有保存，与宋陵有同有异。

两宋园林有很大发展，一种富有情致的士人写意园在私园中兴起，水平已超过皇家园林。南宋时，由于文人学士的集中和江南水乡幽美的自然环境，加以优越的气候条件，私家园林的中心从唐代的两京逐渐向江南转移。这一情况在明清的继续，促进了明清江南私家园林与华北皇家园林两大流派的成熟。

宋代住宅的情况主要在宋画中得到反映，以院落式为主。

宋画中绘有一些景观楼阁如滕王阁等，是一种风景性建筑。

这一时期的斗拱形式比唐代更为多样，但尺度逐渐缩小、布局趋于繁密，结构作用有所减退，装饰作用开始加强。屋角起翘在北宋已经普及，给建筑增添了一种飘逸轻秀的趣味。建筑的装修和彩画、雕饰等装饰形式相当多样并更加成熟。

此外，这一时期桥梁资料保存下来的比以前丰富。这时的桥梁，在注意解决交通问题的同时着意于艺术造型。

五代两宋在家具方面的主要发展是最终完成了由席地而坐向垂足而坐的转化，高型家具大量出现，风格也一改唐代的富丽豪华，而以简约挺秀为主，为明代中国家具艺术的高峰做了充分的准备。

第一节　都　城

这个时期最重要的都城是北宋汴梁、辽中京、金中都、南宋临安和陪都平江。

一　汴梁

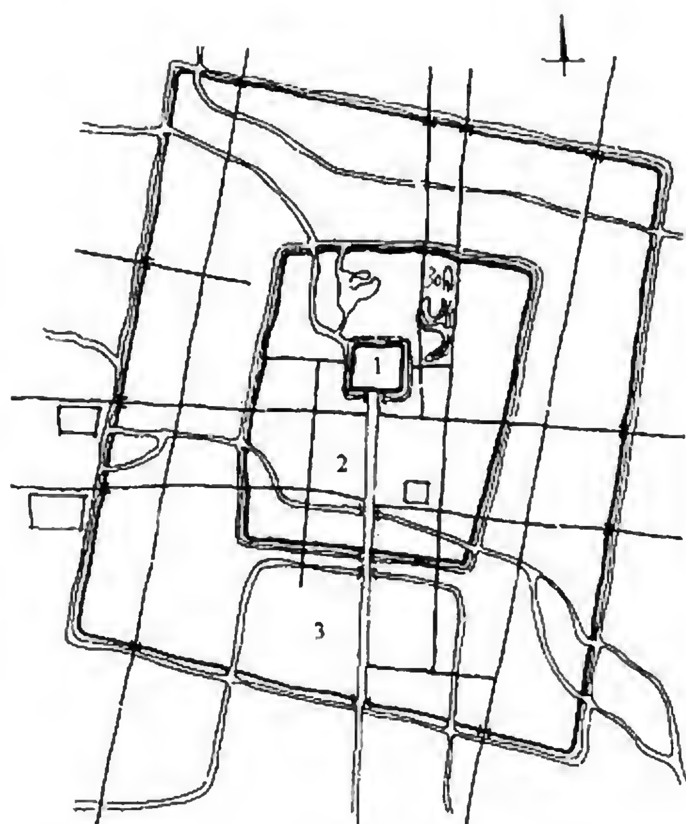
北宋都城除汴梁（又称汴京或东京，今河南开封）外，名义上还有西京洛阳、南京应天府（今河南商丘）和北京大名府（今河北大名），共为四京，以汴梁为首都。汴梁战国时称大梁，是魏国都城，其后长期无闻，只是一个称作浚仪的县治或州治，直到隋炀帝开凿南北大运河，汴河与运河相通，才逐渐繁荣起来。隋唐时称汴州，唐建中二年（781）为宣武军节度使驻地，节度使李勉始修筑州城，城内的子城为州衙所在，可能也成于此时。唐末，黄巢起义军降唐的将领朱全忠受封为宣武军节度使，仍驻汴州。朱全忠原名朱温，降唐后赐名全忠，后又进封梁王，不久代唐自立，建国号为梁（即后梁），改名朱晃，为后梁太祖。建立之初即以原驻地汴州（此时改称汴梁）为都，后又迁都洛阳。后唐也都于洛阳，此后的后晋、后汉、后周仍都汴梁。后周世宗柴荣鉴于汴梁工商业发展，人口密集，“屋宇交连，街衢狭隘”，有过一次较大改造，除展拓

原有街道和疏浚河道外，主要是显德二年（955）“京师四面别筑罗城”（即外城，又称新城），形成子城、内城（原州城）和外城三城相套的格局，城市面积扩大为旧州城的五倍。

汴梁在黄河南岸，离黄河与南北大运河交汇点不远，有汴河、蔡河、金水河、五丈河流经城市，号称“四水贯都”，并与运河相连，江南漕运可直接进入，交通十分方便，已成为全国经济和交通中心。北宋时，江南已相当富庶，都城广大人口的供应需藉倚江南漕运，都城选址必应考虑到漕运的便利，当时长安、洛阳在唐末战乱中已经残破，所以虽然汴梁地势低平无险可守，且黄河河床高出城市，时有溃决之虞，宋太祖仍决定继续以此为都。

汴梁遗址叠压在黄河历次决口的深厚淤泥和现代建筑之下，考古发掘十分困难，长期以来只能依据少许文献对其形制进行推想，直至近年通过考古探测，才略知其轮廓。柴荣修筑的汴梁外城“周回四十八里二百三十三步”，开十三门，又有七座水门。宋朝曾重修外城，有少许展拓，并增筑马面。内城周长约二十里，大概在外城中心，开十门，又有三座水门。从考古试探，知外城呈平行四边形，南、北墙为西北、东南走向，东、西墙略作西南、东北走向。东墙 7660 米、西墙 7590 米、南墙 6990 米、北墙 6940 米，总长 29180 米，按一宋里约合 559.872 米折算，合五十二里许，与史载宋城“五十里一百八十五步”基本相合（图 6－1、2）[1]。外城面积虽比原州城大为展拓，但仍仅及唐长安的五分之三。子城大约在内城居中，宋称大内，又称皇城，是宫殿所在，相当于唐以前所称的宫城。子城周长仅五里，宋太祖改为大内后，对之有少许扩大，但也仅相当于唐长安太极宫宫城的百分之十几。蔡河出入于外城南墙，汴河从西向东南斜穿全城，金水河和五丈河在全城北部，皆与三重城墙外面的护城河相通。

据文献，大内四面正中各开一门，南面正门宣德门，又称宣德楼，或称端门，门左右各有一掖门。宣德门南御道正对内城正门朱雀门和外城正门南薰门。此御道是最宽的一条干道，走向端直，为全城纵轴大街。在朱雀门北，跨汴河有州桥，桥北御道东西置太庙和社稷坛。现州桥和南薰门遗址已经探测，所形成的汴梁纵轴与现开封主要大街中山路正相重合。宋时似乎在州桥北岸有一条东西大街通向内城东墙的宋门和西墙的郑门，更向外延伸通向外城的新宋门和新郑门。在宣德门前也有东西大街分通内城的曹门和梁门，向外连通外城的新曹门和万胜门。二街应都是全城横轴。外城系因应工商业自然发展的状况而扩展，街道不一定端直。此外，在大内东有一条向北的大街，通向内城北墙的封丘门和外城的新封门，也是城市干道。据载，汴



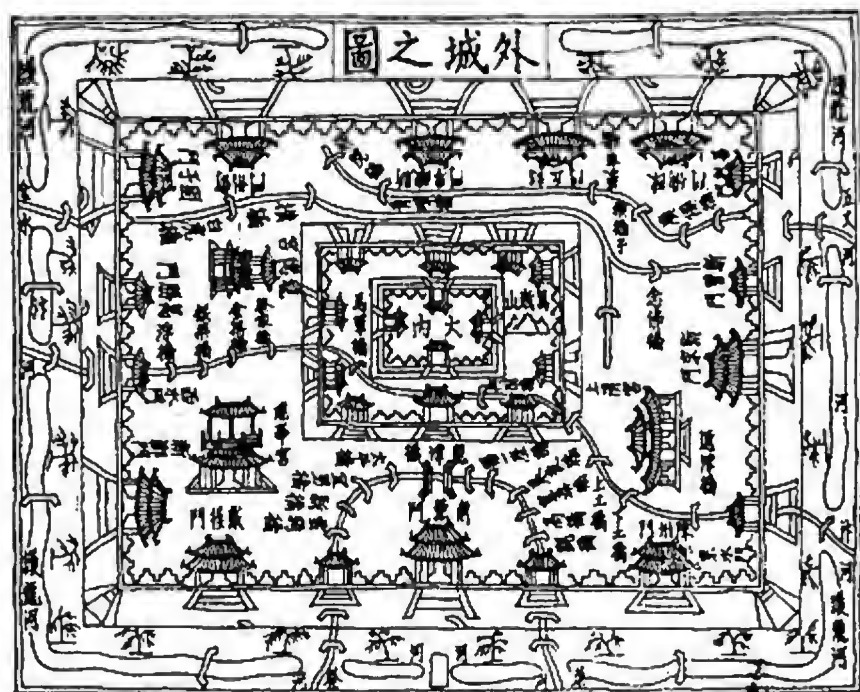


图 6－1 北宋汴梁复原平面

1 大内 2 内城 3 外城

图 6－2 汴京图

梁各门"皆瓮城三层，屈曲开阖，惟南薰、新宋、新郑、封丘正门，皆直门两重，以通御路"（清·顾炎武《历代宅京记》）。

综上，汴梁的布局与隋唐都城仍有传承关系，如三城相套、纵横轴线、大内正门与纵轴大街相直等，但因大内系沿袭唐州衙和五代宫殿故地而处于城市中央地带，打破了曹邺以来七百余年皇宫居于全城北部中央的传统，开启了辽金至清各代的先例，实具重要意义。这一创举看似与《考工记》不谋而合，并为以后各代所援引，其实当初不过是迁就原州衙旧状而已，带有偶然性，并非有意为之。中国建筑文化非常强调法古尊祖，轻易不能变动，而在某种偶然情况下发生了不得已的变动以后，又往往成为后代法古尊祖的依据，何况还能从更古老的《考工记》中寻求先例，于是在以后成为新的定规。北宋以后各代的都城规划是这一现象的典型例证。

大内规模颇小，在城市中不够突出，为了改善这种状况，汴梁大大加强了宫前广场的艺术处理，这才是北宋真正的创举和贡献，对后代影响极大。

汴梁与隋唐长安、洛阳还有一点不同，虽然大内相当于前代的宫城、外城即为郭城，但内城并不完全等同于前此的皇城。在隋唐，皇城只设置太庙、社稷坛和中央级衙署，不许市民居住，而汴梁在成为都城以前，内城已有大量居民，无法迁出，所以内城的大部分面积仍是居民区。这一情况在以后经规划而新建的各代都城中不再出现。

北宋后期在内城大内东北营造宫苑，堆凤凰山。东北方位称"艮"，凤凰山以后改名艮岳，从江南长途搬运湖石和奇花异草以实艮岳，称作花石纲。

汴梁在城市面貌上与隋唐的最大不同是废除了里坊制。

里坊制的城市，居民被限制在一座座坊墙内，大街上只见坊墙，不见居户，市场局限在某几座坊内，入夜全城宵禁，交易停止。早在中唐时，由于商品经济的发展，已出现了破坏古典里坊制的趋势，长安城在邻近东、西市的坊内出现商店，晚唐更出现夜市，影响了宵禁的实行，以至于文宗不得不下令"京夜市宜令禁断"，实际上默认了京城以外地方城市夜市的存在。当时的扬州已是"十里长街市井连"、"夜市千灯照碧云"了。汴州是地方城市，又是漕运集散之地，禁令当更为松弛。北宋汴梁成为都城后，为整肃防卫，起初几年仍实行里坊和宵禁制，有东、西两市。但新的商品经济发展的现实迫切要求改变这种状况，拆除坊墙，分散市场，允开夜市已势在必行。太祖遂于乾德三年（965）颁诏废除夜禁，仁宗又废报夜街鼓，并一举拆掉坊墙，彻底冲决了里坊制。从此，商铺和居户都可面对大街开门，在河道码头附近和交通要道形成繁华的商业街，如宣德门东的潘楼街、东华门土市子、州桥和州桥东的相国寺附近、内城东南汴河水门角门子和外城东南汴河水门一带等。东华门外市井最盛，因邻近大内，宫中所需在此采办。甚至相国寺本身也成为市场，一月开放五次，"中庭两庑可容万人，凡商旅交易皆萃其中，四方赴京师以货物求售转售他物者，必由于此"（宋·王栐《燕翼贻谋录》）。朱雀门外有"鬼市子"，天未晓即开始叫卖。街上商铺、酒楼、邸店、衙署和居户混杂，鳞次栉比，熙熙攘攘，人烟辐辏，十分繁忙。汴梁还第一次出现了专业娱乐场所，称为"瓦子"，集中杂耍、杂剧、游艺、茶楼和妓馆，以资游冶。全城有五六处之多，其中演出百戏杂剧的地方又称"勾栏"，往往一处瓦子就有勾栏数十座。《东京梦华录》记某处瓦子"其中大小勾栏五十余座，内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人"。"棚"就是观众席。北宋后期，汴梁人口已大增，总数大约已达一百五十万到一百七十万，是当时世界第一大城，比唐长安的一百万多出一半以上，但汴梁面积只有长安一半稍多，故楼房较多，街道较窄，更增繁华景象。在汴梁，许多酒楼店肆通宵营业，昼夜喧呼不绝。宋人诗云："忆得少年多乐事，夜深灯火上樊楼。"樊楼是有名的大酒楼，由五座三层楼房组成，各有飞桥相通。酒楼门口常设彩楼欢门，以广招徕。以上等等，在《清明上河图》和《东京梦华录》中都有生动具体的描写（图6-3、4）。

宋汴梁世俗化的繁华与隋唐长安的恢宏大度、严肃整饬以至显得单调的格调相比，更加市民气乃至平庸，但也更加热闹和生动多趣。这是中国城市的一大转折，从此以后，类似于现代城市的商业街道才成为普


图 6－3　宋张择端《清明上河图》汴梁城门


图 6－4　《清明上河图》汴梁街道

遍的现象。

二　临安

临安（今杭州）是南宋都城；城墙建于隋代，当时称杭州；五代时为吴越国都，称西府城。临安地形复杂，东南临钱塘江，西接西湖，城南有凤凰山和吴山，风景优美，植被繁茂，河运与海运十分便利，更兼六朝以来的开发，民富物殷。所以，南宋以此为都，改名临安，有临时行都之意，以示不忘恢复。临安城夹在江、湖之间，为南北狭长的不规则形，有十二座城门和五座水门。引水入城，在城中形成许多小河道。城内南端偏西有凤凰山，山东麓有隋唐州衙所在的子城，周九里，南宋即以之充任宫殿，亦同汴梁称大内。大内以南门丽正门为正门，但丽正门前景短促，而自北门和宁门向北有一条大街纵贯全城，分三道，称御街，商店特别集中，是临安最主要的大街，城市的大部分都在北部，所以和宁门才是真正的正门。临安城垣随地形蜿转，城内街道也不求其工整，反映了一般南方江河丘陵地区的城市特色（图 6－5）。

临安与汴梁一样，也是一座相当商业化的城市，其繁华可能更过于汴梁。里坊早已不行，虽有坊名，不过街巷名称而已。城内有“瓦子二十三座”，夜市更是兴旺，“杭城大街，买卖昼夜不绝，夜交三四鼓，游人始稀，五鼓钟鸣，卖早市者又开店矣”（《梦粱录·夜市》）。城内城外寺庙道观甚盛。沿西湖一带及城内，还有不少皇家及私家园林。

到南宋晚期，临安人口已增至一百二十余万人，“鳞鳞万瓦，屋宇充满”，“屋宇高森，接连栋檐，寸尺无空，巷陌壅塞”（《乾道临安志》），小街小巷曲屈弯转，不求端直。只有西湖一带和城内的园林，使空间略感宽松。

三　平江

平江（今苏州），在长江下游，南有太湖，大运河绕城而过，四周水网密布，海船可直达城下，航行条件极好，商业十分发达。

平江历史悠久。公元前 514 年，春秋时代吴王阖闾命伍子胥在此建阖闾城，此城沿替不废，至今二千五百年之久，是中国延续最久的城市。据考古材料，现存古城墙至迟是六朝时的遗迹。唐代平江已是繁华之都，白居易甚至称其繁雄远胜杭州。北宋时平江高度繁荣，但金兵入侵使城市遭到极大破坏，南宋又次第恢复，建为陪都。现存刻于南宋绍定二年（1229）的平江图碑相当准确地反映了南宋平江的面貌（图 6－6）。

城呈南北较长的矩形，周约三十里，城墙略有转折，水流在城下绕为护城河。城墙砖砌，列建马面。据平江图碑，南宋时平江有五座城门，东面二门，北面、西面各一门，南墙西端一门，称盘门。各城门旁都有水门一座，引水入城。五门中只有盘门有城楼，其余四门皆无，当是金人所破坏，其时尚未修复（图 6－7）。



图 6－5　南宋临安复原平面

1　大内御苑　2　德寿宫　3　聚景园　4　昭庆寺　5　玉壶园
6　集芳园　7　延祥园　8　屏山园　9　净慈寺　10　庆乐园
11　玉津园　12　富景园　13　五柳园

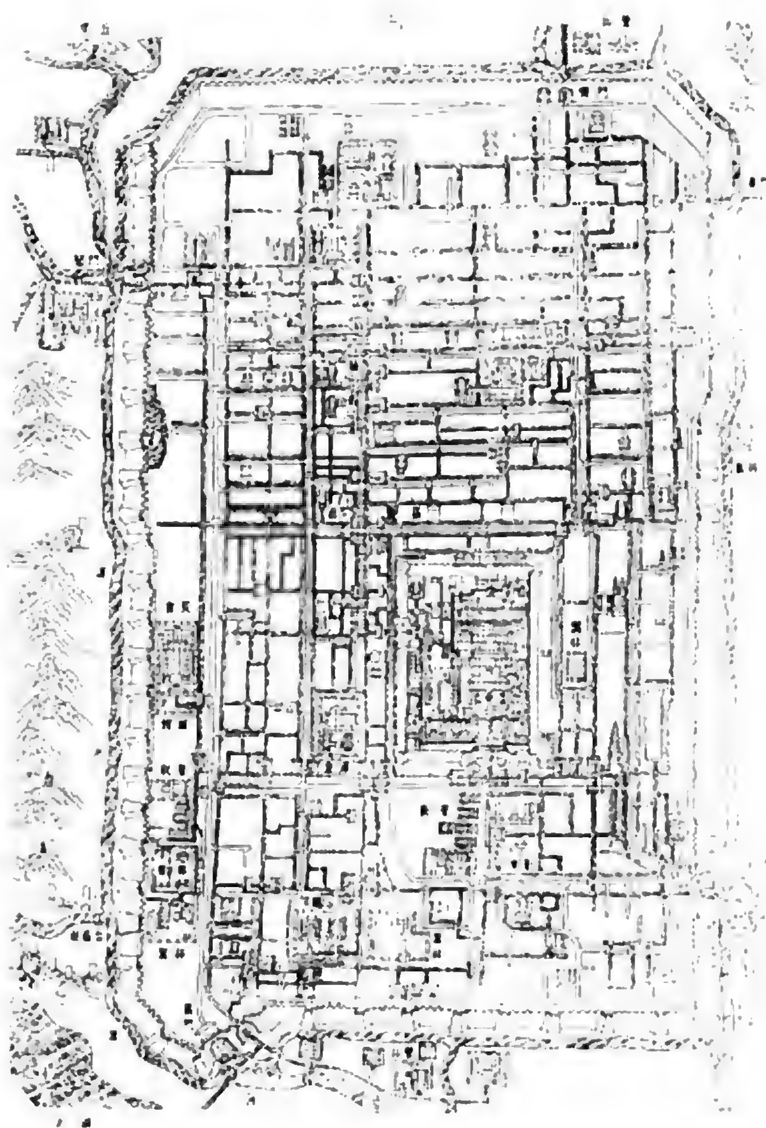


图 6－6　南宋《平江图》碑



图 6－7　苏州盘门

平江的最大特点就是城内大小河道纵横密布，系就自然河网整修而成，砌有整齐的石岸，方向正直，与街道平行，构成井字网格，居宅商店就在街道与河道之间，常常是前街后河。河道总长达 82 公里，可往来舟楫运输货物，或以舟代步，十分便利，称为水街，与陆上街道一起构成水陆两套交通网络。城中广布水道在江南水网地区是常见的，如杭州、常熟、绍兴、同里镇都是这样，只是平江水道特别多且历史久远，严整而有规划，是其典型代表。平江水道在唐代已经形成，诗人们曾经写道："水似棋文交渡郭，柳如行障俨遮桥"（皮日休）；"处处楼前飘吹管，家家门前泊舟航"，以至"风日万家河两岸"（白居易）；"君到姑苏见，人家尽枕河"（杜荀鹤）。河中可以商贸，供应市民生活，"夜市卖菱藕，春船载罗绮"（杜荀鹤）。河上必有



图 6-8 苏州水街



图 6-9 水街石桥

桥，使水陆街市相通，刘禹锡说“春城三百七十桥”，白居易云“红栏三面九十桥”，又云“东西南北桥相望，水道脉分棹鳞次”，可见其多。这些桥大都是弓形石拱桥，利于通航。波光桥影，粉墙红楼，风和柳柔，桨声咿乃，构成饶有风味的江南城市特有的秀丽风光。苏州以其水网密布和风物秀丽，日后曾被称为“东方威尼斯”（图 6-8、9）。

平江的子城在城内中心略偏东南，矩形，有城墙，规模颇大，是府治所在。仍以南门为正门，门取倒凹字形宫阙式，上有城楼，门南直对一条大街，街左右集中设置其他衙署，俨然也是宫城皇城的格局。可见中国的都城与州郡首府的布局原则是相通的，一样突出政府的权威。门前有一道横街，街两端各建一座牌坊，更强调了子城的地位。大型建筑群正门前的这种布局，以后为金、元、明、清所常用。子城西垣邻接商业最繁盛的南北大街，在子城西墙开门面临此街，门上有“观风楼”，寓观风谣察民俗之意。

由于大运河绕城西南，故繁华的商业街区也偏于西部，其中最盛者即上述子城西边的大街，北起报恩寺，南达文庙和韩园，几乎纵贯全城。街上布满茶肆酒楼和谷米鱼禽干鲜果品店铺，以及江南最盛的丝店，行人往来如织。平江城并不特别重视街道网格的规整对称，但颇注重于街道的美化。许多高大建筑都面临大街，或是作为大街尽端的对景，街两旁还有坊门等装饰。高大建筑互相呼应，遥相引望，它们比较均匀地分布于全城，使全城的立体轮廓富于变化又显出整体的有机构成。观风楼就是上举繁华商业大街上的重要景观。报恩寺内的大塔（即今北寺塔）是此街北端对景。在此街两侧或跨街有二十多座“坊门”，形如牌坊，上额坊名，立在街口。虽名曰坊，实际所指是门内的街巷，也是街道上的重点装饰。明清以后牌坊特别发达，多柱多间十分复杂，就是从此类坊门发展起来的，成为街道和重要建筑入口处的点缀。这些寺、塔、楼、店、坊门，再加上拱桥帆影，园花岸柳，把这条十里长街妆点得十分活泼多趣而富于生气。又如子城北有天庆观（现称玄妙观，南宋所建大殿仍存），与子城北墙上的齐云楼遥遥相对。齐云楼东有定慧寺罗汉院双塔，塔南又遥见妙湛寺塔，后者立于重要道路的转角处。

城外高地上建高塔，成为城市的标志和标示城门的点缀。如西北虎丘山上的云岩寺塔、西南天平山和灵岩山上的塔，离城几十里远就能看见。城西北阊门外的半塘寺塔、枫桥寺塔丰富了阊门的景色。西南盘门内的瑞光寺塔，也和盘门结合成丰富的构图。以后，这种做法在各地经常出现，塔的宗教意义已渐消退，其环境艺术的审美意义更加突出了。

五代吴越时，平江的园林就很兴盛，据宋代《平江图》，城内有私园和官署园林八处，还有一百多个寺观，寺观内也应有园、有的寺观就建在风景佳胜处。

平江反映了宋以后城市面貌的变化，也代表了南方和郡县城市的一些特点。

此外，平江图碑中的子城还真切地反映了宋代衙署的情况。宋代衙署的布局常可见于当时各地方志书插图，如宋绍兴《严州图经》建德府子城图，宋《景定建康志》的府廨之图，其最典型的当是平江图碑中的子城。南宋衙署与后代衙署和王府布局的原则大致相同。其具体情况，容在第八章中结合明清衙署详述。

四　辽金都城

辽、金都城都在北方，工程主要由汉族匠师主持，布局仍多保存唐代一些特点，更受到汴梁的直接影响，都属华北规整式城市，与江南商业性城市临安、平江的面貌不同。

辽代有上京临潢府（今内蒙古巴林左旗）、中京（今内蒙古宁城）、南京（今北京）、东京（今辽阳）和西京（今大同），共为五京。初以上京为首都，中期以后政治中心移到中京。中京建于辽圣宗统和二十五年（1007），有外城、内城和宫城（亦称皇城）三重城垣。内城在外城内中心偏北，宫城在内城中心北部，宫城南墙正中正门阊阖门直南一条大街是城市中轴，全城相当规整对称（图 6－10）。

金前期都上京会宁府（今吉林阿城），中期以后都于中都大兴府（今北京）。中都在北京西南广安门一带，系金天德三年（1150）在辽南京城旧基上仿汴梁扩建而成，外城方正，面积与汴梁相近。皇城在外城内中央稍偏西南，周九里许。宫城在皇城北部。宫城的东、西、南墙也许就是皇城城墙，各墙于正中开一门，南门左右又有掖门。外城每面各三门，相对的门有大街直通，组成规则网格。从南面正门丰宜门往北，过皇城正门宣阳门，直抵宫城正门应天门为全城轴线，也称御道。皇城内御道两边有整齐排列的衙署和太庙，皇城内应无居民。这些，都明显是唐和北宋的传统。

金中都的轴线并不像汴梁在宫城正门前即行终止，而是更向北延伸至宫城北门和外城北门，更北还以辽建天宁寺塔为对景。这是一个值得注意的发展，对元大都和明清北京有直接影响。

宫城西门外有宫苑，外城外东北有沼泽湖泊小山，据说辽时已在此建有离宫，金又大力修建，其地即今北海和团城。离宫中有从汴梁艮岳运来的大量太湖石，是今北京各公园太湖石的来源。

1127 年金灭北宋，议迁都汴梁，正隆元年（1156）大修汴梁宫殿，为金南京。

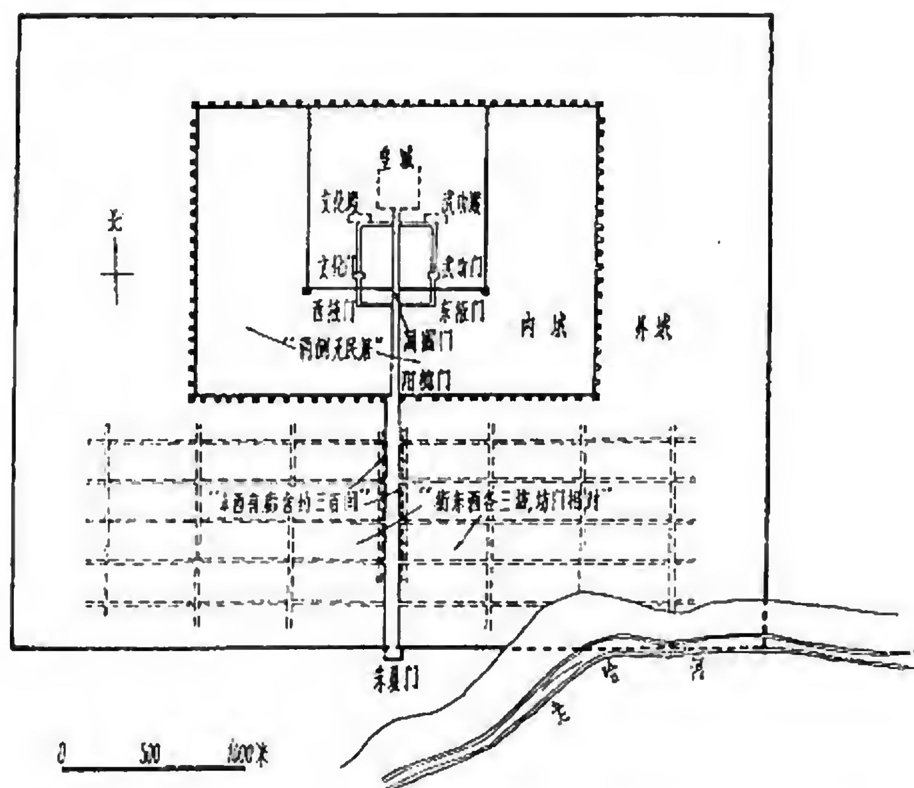


图 6－10　辽中京平面

第二节　宫　殿

一　汴梁宫殿

汴梁宫城当时称大内，又称皇城，东为东华门，西为西华门，二门之间的东西向横街将全宫分为南北二部。南部正中有以大庆殿为中心的一组宫院，正对南面宫城的正门即宫阙宣德门。宫院本身由四周廊庑围成，最前为大庆门和左、右日精门，中部大庆殿九间，接左右耳房各五间，殿前东西廊庑上有左、右太和门。大庆殿“凡正旦至大朝会策尊号则御焉”（《石林燕语》），即大朝。宋代宫殿称谓与隋唐略有不同，以正殿而不是宫阙为大朝。殿后有中廊通后阁，成工字形相连，阁后设后门通横街。北部中间是以紫宸殿为中心的一个较小些的宫院。据《石林燕语》，“紫宸殿在大庆殿后少西”，二者不在同一轴线上。每诞节及每月朔望皇帝御紫宸，相当于唐的常朝。紫宸西是垂拱殿院，为日朝，使用最多。

大庆殿庭之西有文德殿庭，前为文德门，院庭内东有鼓楼、西有钟楼，文德殿本身也是工字殿，性质和用途与大庆近似。

宫城内还有许多其他院庭，分别作寝宫、大宴、讲读和庋藏图书之用。宫城最北部有后苑（图 6－11）[2]。

汴梁宫殿囿在旧衙署中，受旧有建筑限制，面积狭小，三朝轴线不能一气呵成，又多出了一个与大朝相似的文德殿院，总体布局缺乏规律性，单体建筑的规模气势也大不如唐。但工字殿的广泛应用对于金、元宫

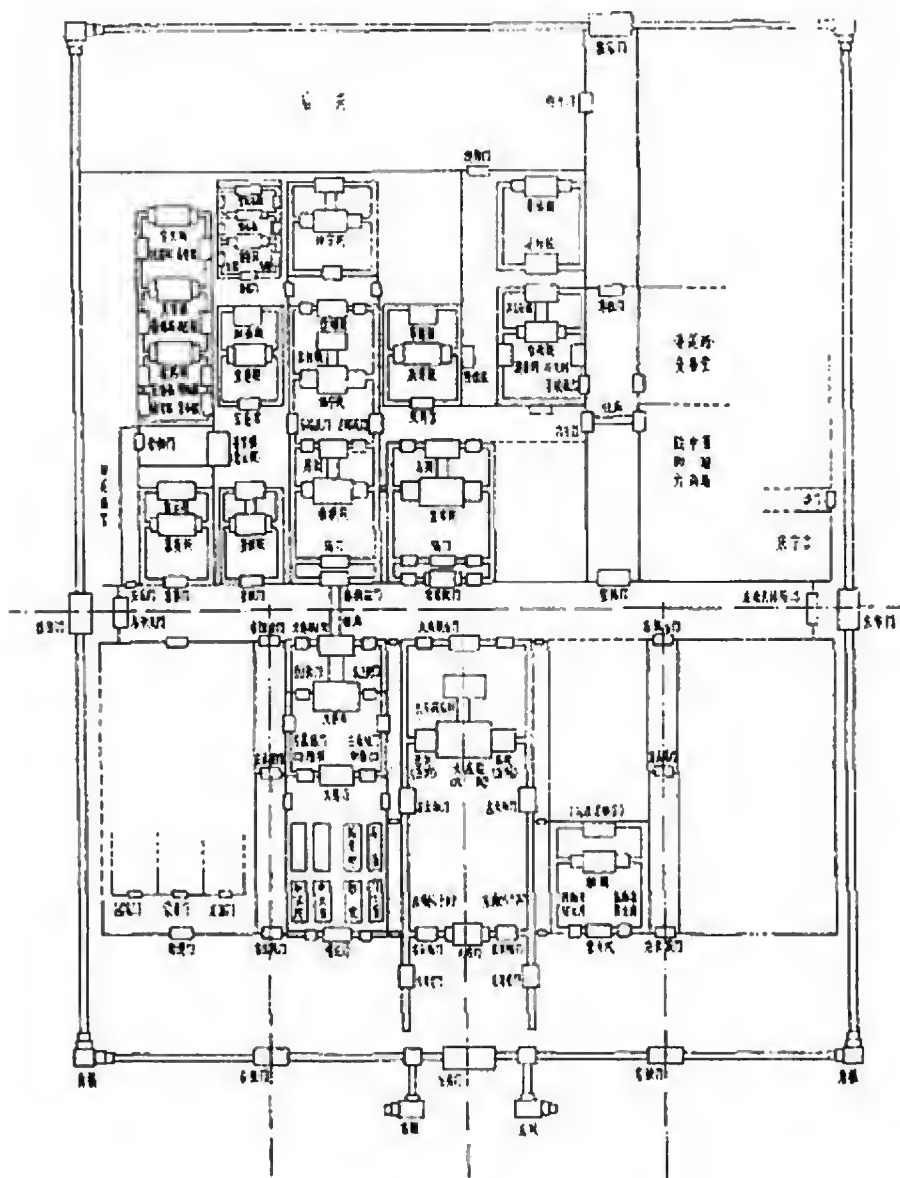


图 6－11　汴梁宫城平面

殿有直接影响，横穿东西华门的大街也很有特色，在金、元、明、清宫城中可以看到它的影响。

汴梁宫殿最值得重视的是宫前广场的规划[3]。

从曹邺开始，各代都城的中轴线都通过宫城正门，在此形成宫前广场，宫城正门即宫阙是广场的构图焦点。但在汴梁以前，这种广场没有更多的艺术处理。汴梁的宫前广场则大大丰富了：御道由南而来，过内城正门朱雀门在汴河上架州桥，是宫前广场的起点；自此向北大道分为三，中道皇帝专用，两边为朱红杈子、满植莲荷的水道和一般人行的旁道，再外植果树杂花并建东、西长廊。长廊南头起自州桥北的文、武二楼，北头至接近宣德门处分向左右折转，至左右掖门处终止，整个宫前广场呈丁字形。

州桥和文武二楼提示了广场的起点，长廊、道路和水沟造成许多指向宣德门的透视线，低平的长廊也是高大宫阙的陪衬，广场至北端方向横转，使宫阙的前面十分开阔，这些都大大加强了广场的表现力。

广场的焦点宣德门继承隋唐宫阙形制，平面呈倒凹字形，中央正楼单檐庑殿顶，左右斜廊连东西方形平面的"朵楼"，由朵楼南折有行廊与阙楼相接，阙楼外侧有二重子阙，整体形象十分壮观，造成了宫前广场的高潮。徽宗赵佶绘有一幅《瑞鹤图》，今仍存，所绘即为此楼，但所示仅为屋顶，未见其全貌。此楼又经政和八年（1118）扩建，中央门洞由三道改为五道。辽宁省博物馆藏传世品北宋铜钟，铸有宫阙形象，有门五道，应就是改建后的宣德楼形象：在倒凹字形平面的城墙上建单檐庑殿顶的中央门楼，左右斜廊连左右朵楼，由朵楼南出以行廊连左右阙楼，阙楼有二重子阙，平面长边与正楼平行，仍同唐长安和洛阳的宫阙。朵楼和阙楼屋顶也是单檐庑殿。据记载，屋顶都用琉璃瓦（图 6－12；图版 61）。

山西繁峙岩山寺南殿东壁金代壁画中有一座宫殿，其宫阙形象也与上述相近，应同是北宋阙制的反映（图 6－13、14）[4]。

这一创造性设计对后代影响很大，金中都直接仿照汴梁，元明清也大致同此，只是宫阙位置前移到了皇城正门以外。

汴梁作为金朝南京，宫殿大体沿宋宫之旧，正门左右各有太庙和社稷坛，与以后明清北京太庙、社稷坛位置相同（《历代宅京记》）。

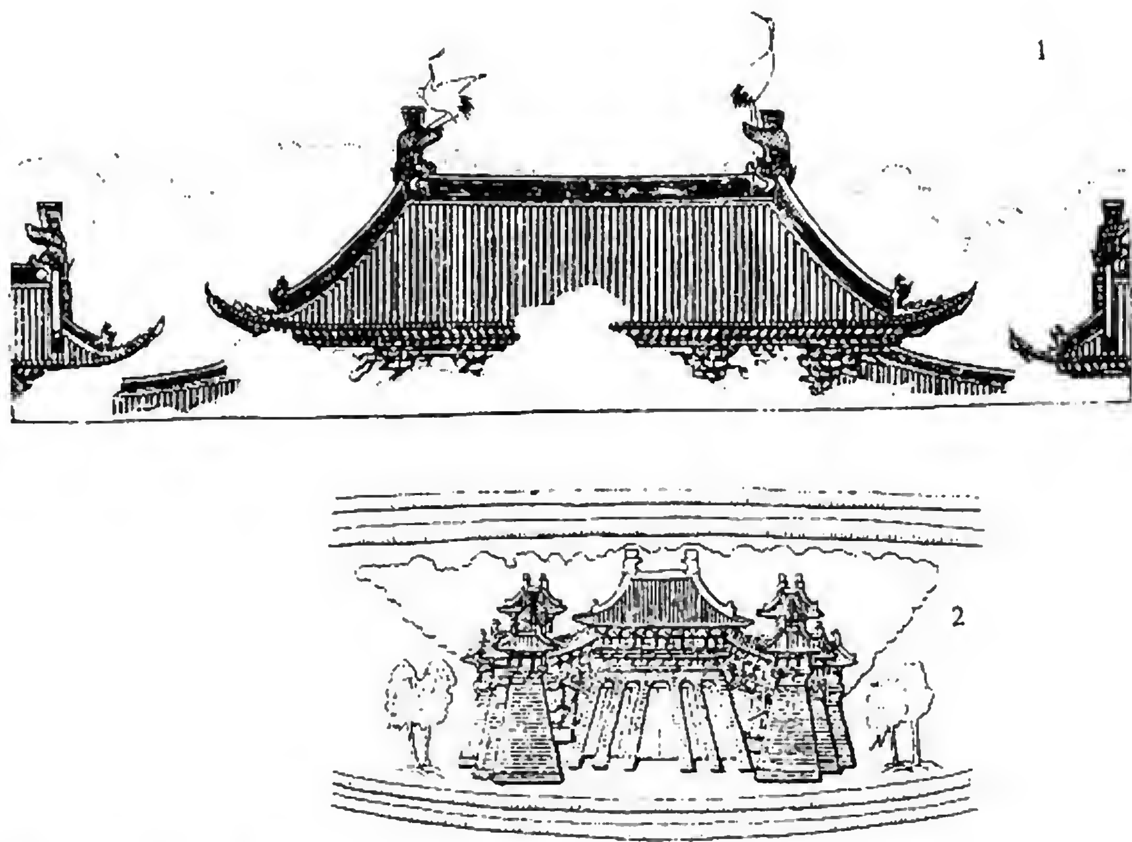


图 6－12　宋代宫阙

1　《瑞鹤图》宫阙　2　辽宁藏北宋铜钟上的宫阙



图 6-13　山西繁峙岩山寺南殿西壁金代壁画宫殿图

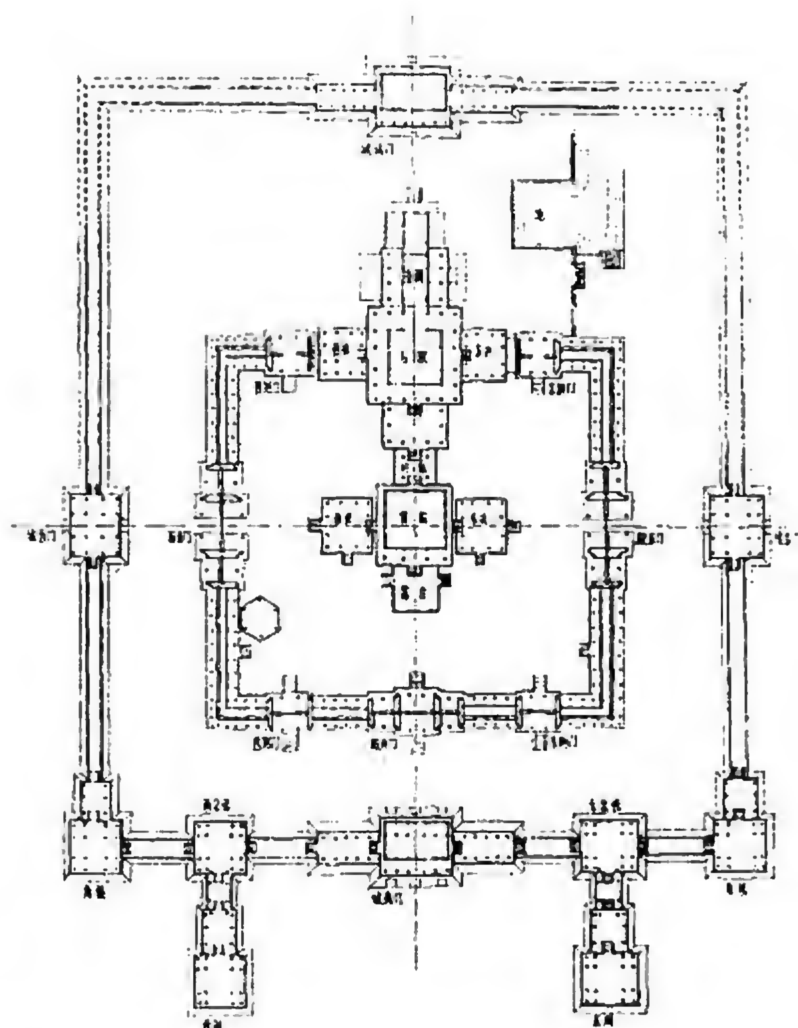
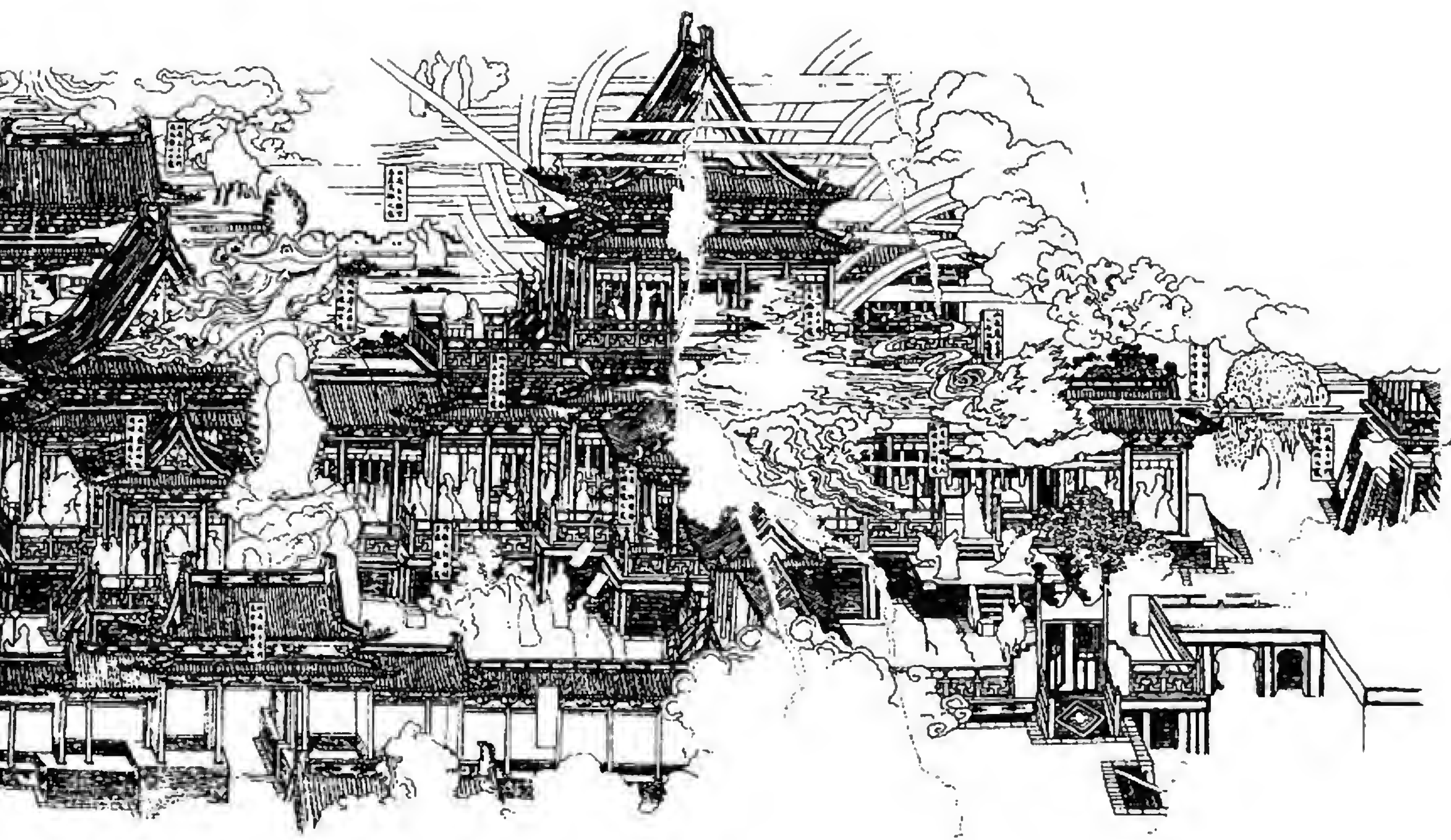


图 6-14　岩山寺南殿西壁
金代壁画宫殿图复原平面



二　临安宫殿

临安以原州治为大内，比汴宫简陋得多，前朝大殿仅五间，正面向前扩出三间，殿后有“其制尤卑”的“拥舍”七间，名延和殿，与前殿合成工字殿。虽名为大殿，其实只相当于衙署的“设厅”（即大厅）。大殿无常名，随其用途而临时改名，也是一个奇怪的做法，如行册礼时即名大庆，朔望视朝则名紫宸，常朝则曰垂拱，策士则称集英等。各名皆同汴梁相应殿名。工字殿外四面围合廊庑，东西廊各二十间，南廊九间，其中三间为院门。

三　辽中京宫殿

辽中京（今内蒙古宁城）宫殿正门称阊阖门。北宋路振曾作为朝廷特使出访中京，他写的《乘轺录》专记这次出访的见闻，中云：“阊阖门楼有五凤，状如京师（指北宋西京洛阳），大约制度卑陋”。可见阊阖门仿洛阳宫阙五凤楼，只是规模较小。此门现已经考古发掘，报告称：在阊阖门址之南 80 米，大道（即中轴道）与一条东西向之大路相交叉，路宽约 15 米[5]，也说明此门平面是倒凹字形的，凹字两臂约长 80 米。

四　金中都宫殿

中都改建前曾派画工到汴梁“写其宫室制度，其阔狭短长，尽以授之左丞相张浩辈按图修之”（清・朱彝尊《日下旧闻考》），所以制度大致如汴梁而更为规整，宫前广场的形制几乎完全是汴梁的翻版。皇城正门宣阳门上为重楼，下开三门，中门常闭仅供銮舆出入。进门过鸭子桥即宫前广场，中为御道甚阔，道旁为水道，岸植柳，两旁为左右人行道，最外是长廊。长廊由文武二楼开始，向北各二百间，廊分三段，立三门相对，东西各通入府、省和太庙，在宫城正门应天门前又东西转各一百余间，过左右掖门乃止。应天门也是倒

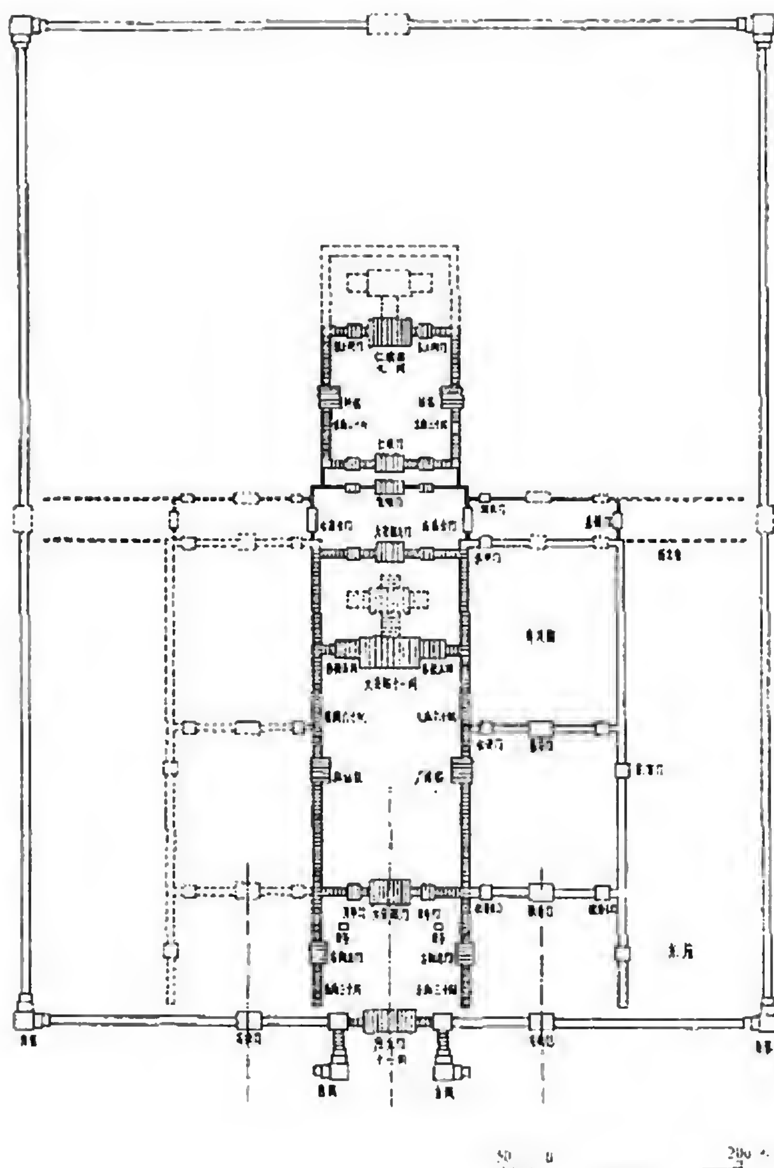


图 6-15　金中都宫城平面

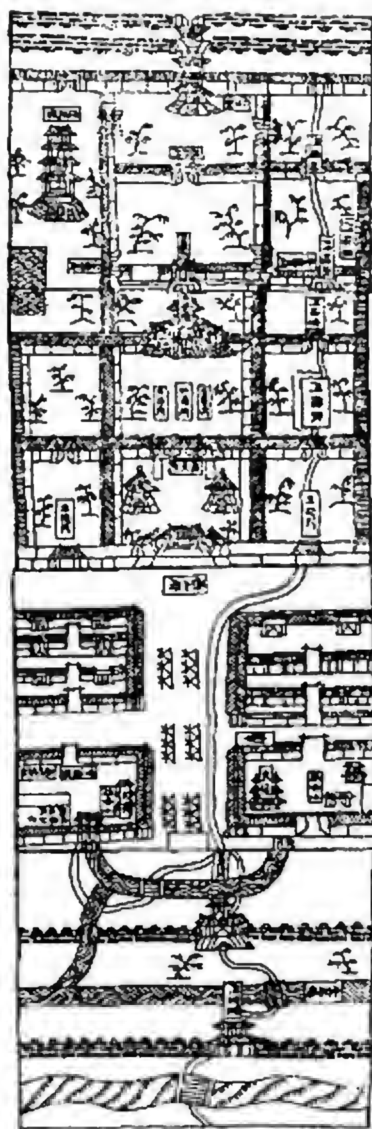


图 6-16　金中都皇城宫城图

凹字平面的宫阙，下开五门，左右阙亦各有两个子阙，屋顶全用琉璃瓦（图 6-15）。

宫城内部也仿自汴梁，但纠正了汴宫的不足，如前后两座宫院大安殿院和仁政殿院都坐落在中轴线上，改正了汴宫紫宸在大庆“少西”的缺点。大安、仁政二殿后部可能也各有中廊连接后殿，成工字形。山西繁峙岩山寺南殿南壁和西壁有规模宏伟的金代壁画，精细地画出了宫殿，前有宫阙，内有回廊大院，反映了中都宫殿的部分特点，其殿堂即工字形，中廊连接的后殿是二层楼阁，也同于汴宫[6]。大安、仁政二院之间有一横长过院，四面皆门，东西门名左、右嘉会门。按照汴宫做法，可能通过这两座门也会有连接宫城东、西华门的横街。据南宋范成大《揽辔录》，称大安殿为“前殿”，相当于大朝；仁政殿是“常朝”，无“日朝”之名。又据明·孙承泽《春明梦余录》记金宫：“正中曰皇帝正殿，后曰皇后正位”，似乎仁政殿又相当于后寝。若果然，元宫就是对金宫的直接继承了，并一直影响到明清。

南宋《事林广记》载有一幅描画中都宫殿的《帝京宫阙图》，图中在仁政殿西面有蓬莱阁等楼台池沼（图 6-16）。

五　西夏兴庆府宫殿

西夏在其都城兴庆府（今宁夏银川）建造过宫殿。早在西夏第一位皇帝嵬名元昊（因先世曾受唐赐姓，后又受宋赐姓，故又称李元昊或赵元昊）建国前，他的父亲嵬名德明即“大役民夫，于敖子山大起宫室，绵亘二十余里，颇极壮丽”（《西夏书事》卷九）。元昊称帝后，又在兴庆府“城内作避暑宫，逶迤数里，亭榭台池，并极其胜”（《西夏纪》卷十一）。

西夏的主体民族党项羌，隋唐以前居青海东南部，隋唐时渐向东北迁移，最后据有了陕西北部、宁夏及甘肃全境和新疆东部。关于党项羌的建筑情况所知甚少，《旧唐书·党项羌传》记其“居有栋宇，其屋织犛牛尾及羊毛覆之，每年一易”。又，西夏《番汉合时掌中珠》中，既有木构建筑名称，也有“毡帐”等词，可略知旧为游牧时有庐帐居住习俗。建国后向汉族学习，“得中国土地，役中国人力，称中国位号，仿中国官署，任中国贤才，读中国书籍，用中国车服，行中国法令”（《续资治通鉴长编》卷十五），可见其宫室建筑大约多为汉式。但一般民居仍仅为土屋。《宋史·夏国传》记其居室“皆土屋，惟有命者得以瓦覆之”。西夏宫殿今都不存，仅有部分遗迹。

第三节　佛寺祠庙（附石窟）

这一时期遗存至今的佛寺和祠庙计五十余处，比唐代大大增多[7]，其中约有十处保存着原来的总体平面布局，如北宋河北正定隆兴寺、山西太原晋祠，辽代天津蓟县独乐寺、山西应县佛宫寺，辽金山西大同华严寺和善化寺，南宋福建泰宁甘露庵等。从文献和图碑、壁画中还可以找到一些有关总体布局的资料。佛寺布局仍有以塔为中心和以佛殿为中心的两种方式，而以后者为主。祠庙则都不建塔，近似以佛殿为中心的佛寺。佛寺和祠庙又都与宫殿、衙署、宅第有不少共通之处。

上述五十余处遗例包括木构单体建筑七十余座，为我们研究其空间构图、体形处理等艺术手法提供了宝贵资料；其中五代五座，北宋和辽、南宋和金皆三十余座，建造的时间充满整个五代两宋，平均每五年就有一座出现。其单体建筑类型有单层殿堂，也有二层楼阁，按屋顶形式则有庑殿、歇山和悬山，从地域来说以华北晋冀二省较多，其他分散在辽、豫、甘和江、浙、闽、粤等省，较唐代大为广泛。

以下，我们将先从总体布局角度加以概述。

一　以塔为中心的佛寺

以塔为中心的佛寺布局早期甚多，隋唐后渐少，但至宋辽仍常有出现，在敦煌五代、北宋、西夏的壁画中均有表现，如莫高窟五代第61窟西壁五台山图中的万菩萨楼和大法华寺左侧某寺，同窟北壁亦画有一寺，又如西夏的几处壁画（图版62、63）。更早的例子如前章所举中唐第361窟北壁所绘一寺，中心塔不在院落正中而是偏于后侧，塔前空间开阔，便于从院庭中仰视。

此时的中心塔式佛寺，现存实例如山西应县佛宫寺（辽）、河北涿县普寿寺（辽金）、内蒙古巴林左旗庆州佛寺（辽）等（图6-17）。它们的院庭都是纵长矩形，山门在院庭前面正中，塔在院庭中轴上偏后，塔

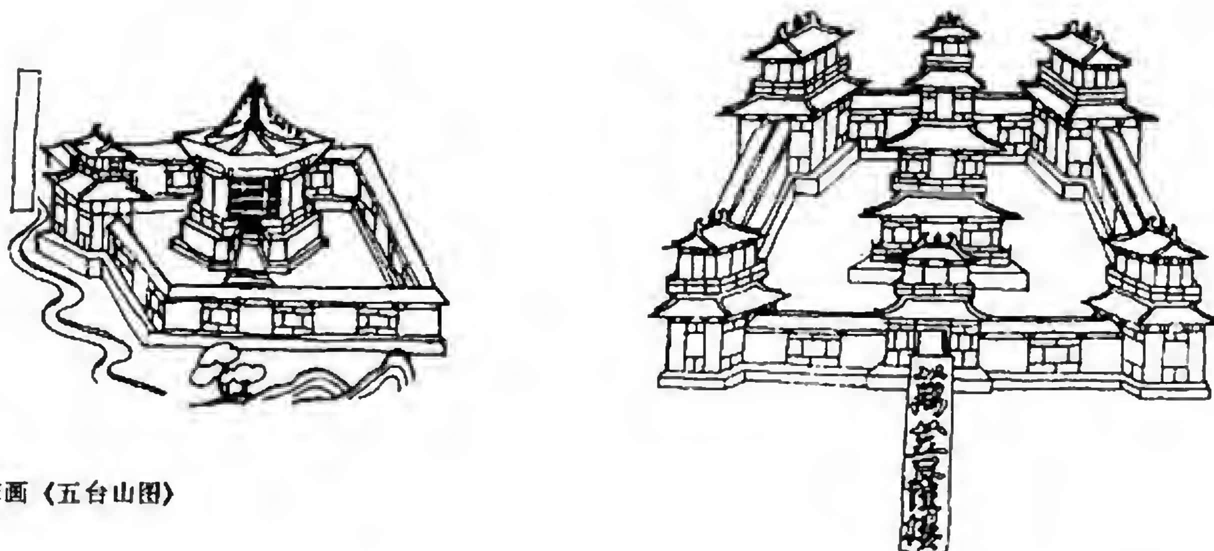


图6-17　中心塔式佛寺

敦煌莫高窟五代第61窟西壁宋画《五台山图》

前左右或有钟楼、鼓楼，塔后都有大殿。佛宫寺塔即著名的释迦塔，又称应县木塔，通高达 67 米。由山门后柱至塔中心的水平距离约 71 米，仰视大塔，恰可看到塔顶仰莲以上的全部塔刹。庆州佛寺现只存七级砖塔一座，由遗址可知平面形式与佛宫寺类似，但后殿是工字形相连的两座大殿。普寿寺山门后的七级砖塔也是辽代建造，塔后高台上有后代建筑的大殿及殿前的左右配殿。

二　以佛殿为主的佛寺

以佛殿为主的布局是佛寺的主流，在敦煌壁画中占绝大多数。在莫高窟五代第 146 窟北壁，画出了它的主要特征，作为全寺中心的主要大殿位于院庭中轴线上。壁画上的佛殿大都是单层，小寺只有一座，大寺前后串连二三座。主殿也可能是两层楼阁（图 6－18）。此外，从五代壁画所见，佛寺的山门还有并建三座楼阁的形式，都是二层、三开间，中间一座较高大（图 6－19）。

以佛殿为主体的佛寺布局实例，现存主要如河北正定隆兴寺（北宋）、河北蓟县独乐寺（辽）、辽宁义县奉国寺（辽）、山西大同善化寺（辽金）、华严寺（辽金）等。

主要佛殿经常偏于后部，而不一定在寺院前部。辽代佛寺的主佛殿常建在大台上，高出众殿以上。

独乐寺不大，现存山门和门内主殿观音阁都建于辽代。观音阁二层，设计时也考虑到观赏效果。阁通高 23 米余，由山门后檐柱至阁中心水平距离约 43 米，相当于阁高的两倍，人眼与阁顶的连线与水平线形成观赏全阁的最佳垂直视角，可以看到阁的屋面，不致被深远的出檐所遮挡（图 6－20～23）。

在建筑的观赏中，若观者与建筑的距离是建筑高度的二倍，垂直视角 27°，即为欣赏建筑单体的最佳垂直视角[8]。如果距离过近，不能看到对象的整体形象，人眼须上下搜索；过远，则天空等无关的景物进入视野过多，主体难以突出。观音阁的高度及阁与山门的距离，恰到好处地满足了观赏的要求。

奉国寺现存主殿大雄殿是辽代原物，建在寺院后部高台上。寺院总体布局已有部分改变。据古代文献，原布局的前段类似独乐寺，楼阁为山门内的第一座建筑。中轴线上由南而北是三门五间、观音阁一座、七佛殿九间（即今大雄殿）、法堂九间。院庭周绕廊庑，在其中一百二十间内各塑佛像，谓之贤圣堂。庑间配殿有东三乘阁、西弥勒阁及伽蓝堂等。此外寺内还有客堂、僧寮、帑藏、厨舍等附属建筑，可能都置于侧院。

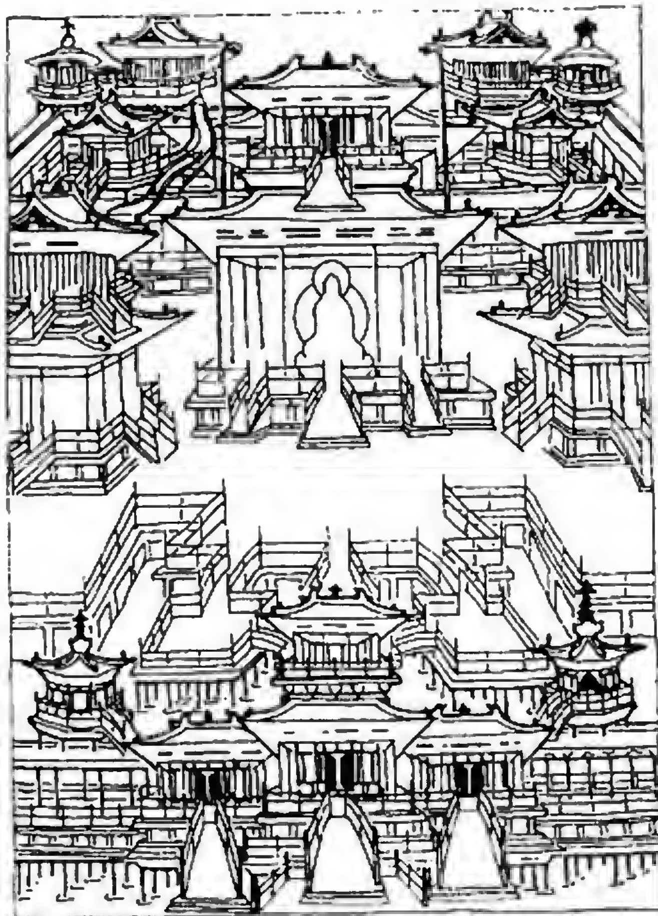
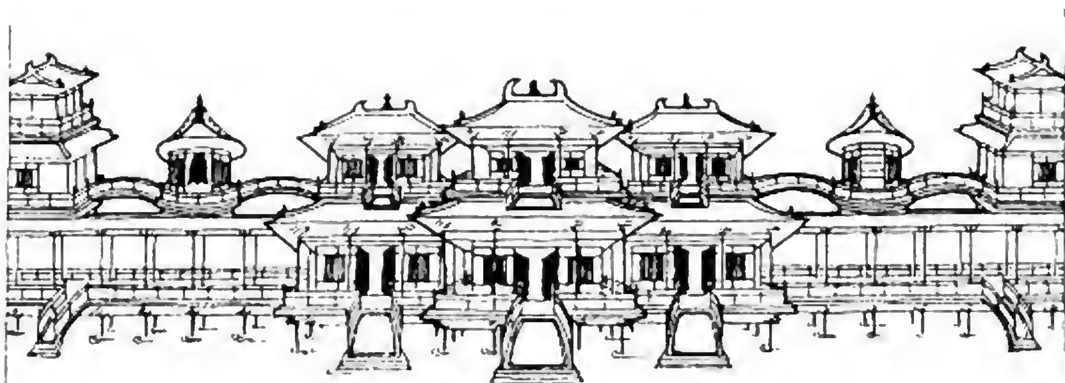


图 6－18　敦煌莫高窟五代第 146 窟壁画佛寺


图 6－19　敦煌莫高窟五代第 61 窟壁画佛寺之山门

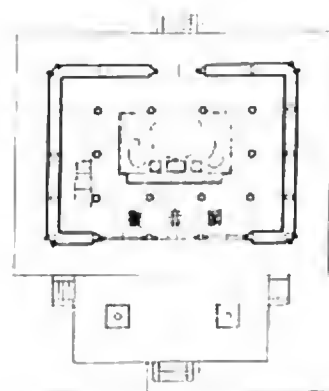
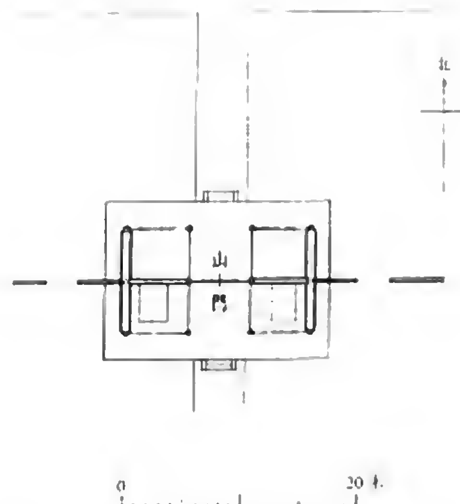



图 6－20　天津蓟县独乐寺总平面

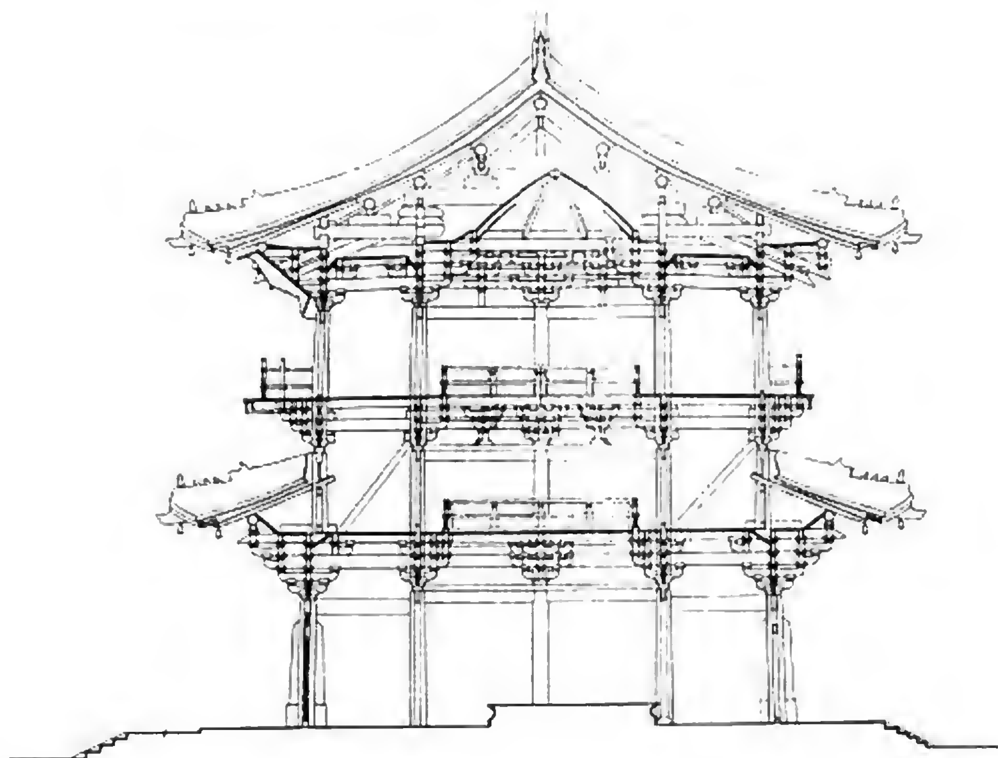
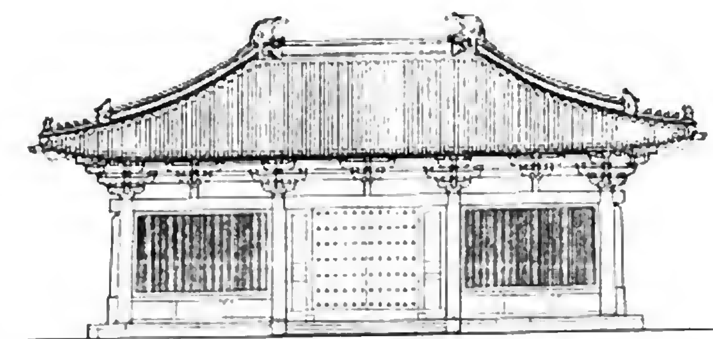

图 6－21　观音阁剖面


图 6－23　天津蓟县独乐寺观音阁



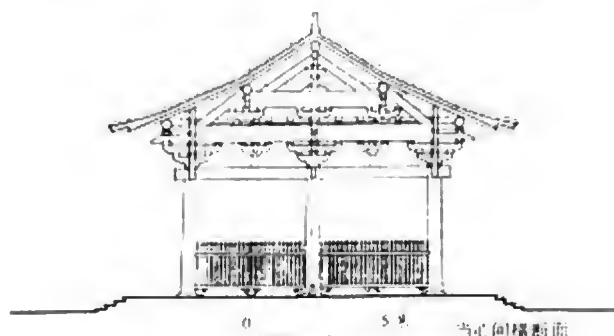


图 6－22　独乐寺山门正立面及当心间横断面

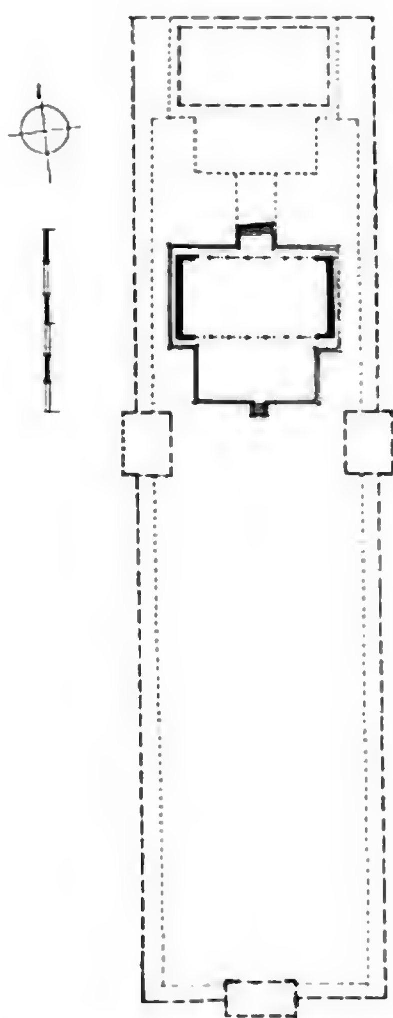


图 6－24　辽宁义县奉国寺总平面复原

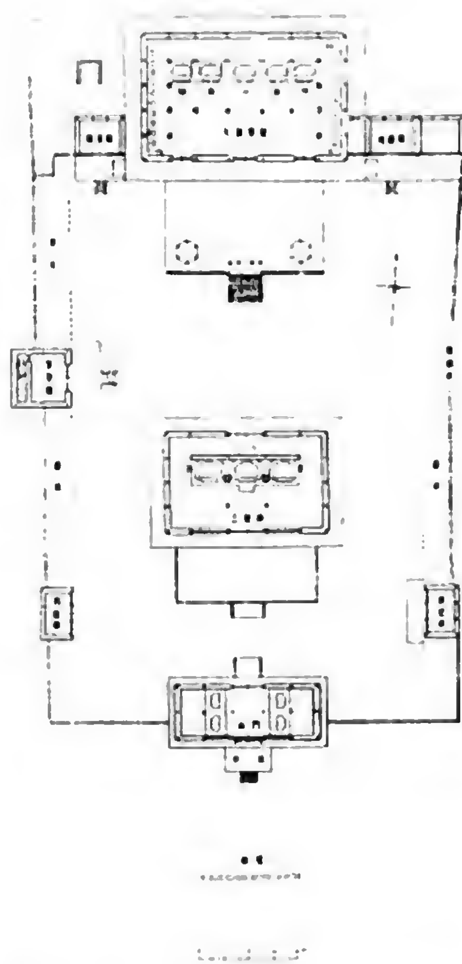


图 6－25　山西大同善化寺总平面



图 6－26　善化寺普贤阁立面

金代文献描述此寺曰："宝殿穹临，高堂双峙，隆楼杰阁，金碧辉焕，潭潭大厦，楹以千计，非独甲于东营，视它郡亦为甲也"。其"高堂双峙"所指应为三乘阁和弥勒阁，"隆楼"应指观音阁，"宝殿"就是保存至今的七佛殿（图 6－14；图版 64）。

善化寺是辽金名刹，其总体布局现在还保存得比较完整：最南为三门五间，兼作天王殿，在门屋左右间塑四大天王像；门南隔街为照壁；门北三圣殿五间，内奉华严三圣即毗卢舍那佛和文殊、普贤二位菩萨；再北院庭最大，在大台上有主殿大雄宝殿，七间，左右有体量甚小的朵殿各三间；院庭周绕廊庑仍有迹可循，在三圣殿前东西廊上原有配殿；大雄宝殿前东西廊上的配殿都是楼阁，西边一座尚存，名普贤阁。大雄宝殿及二朵殿为辽建，现存其余建筑皆建于金。大雄宝殿体量最大，它前面的院庭也最大，显然是全寺的构图重点（图 6－25～36；图版 65）。

上举奉国寺和善化寺都以楼阁为主要大殿的左右陪衬，此种做法也常见于敦煌唐宋壁画，应是当时常见的形制。楼阁竖向感强，体量都不大，采用形式较富变化的歇山顶，与大体量、庑殿顶、性格较为严肃的大殿形成性格上的对比。尤其辽代佛寺，大殿常建在高台上，气势雄强。善化寺大雄宝殿左右各有一座小小的朵殿，对比出大殿的高大。以后又在殿前月台前沿正中加建牌坊一座，台上左右还各加建一小亭，虽都不是辽金原物，却在形式和体量上更加强了这种对比。"对比"是建筑艺术创作不可或缺的手法。对比以后不见杂乱，整体上仍保持高度和谐，方是创作者的高明之处。古代匠师在创作时，除注意每座建筑物的权衡外，更重视全寺环境气氛的经营，精心于各单体建筑之间的"关系"。"美在关系"是所有艺术创作的核心课题，对于建筑艺术的创作，无论是单体造型还是群体布局，尤其显得重要。

奉国寺和善化寺都将全寺重心安排在后部，更加含蓄、内在而温文，与许多西方建筑突兀而起，外在而暴露的作风大异，是中国人注重含蓄的审美心态及佛教的冷静内省在建筑艺术上的反映。



图 6－27　善化寺大殿渲染图

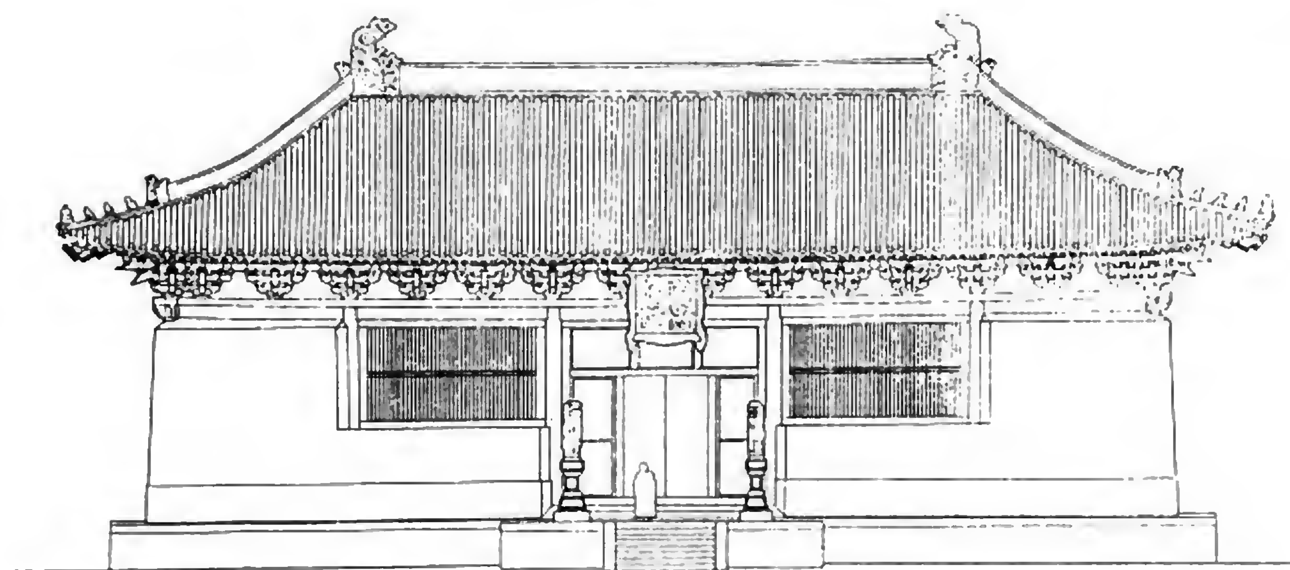


图 6－28　善化寺山门立面

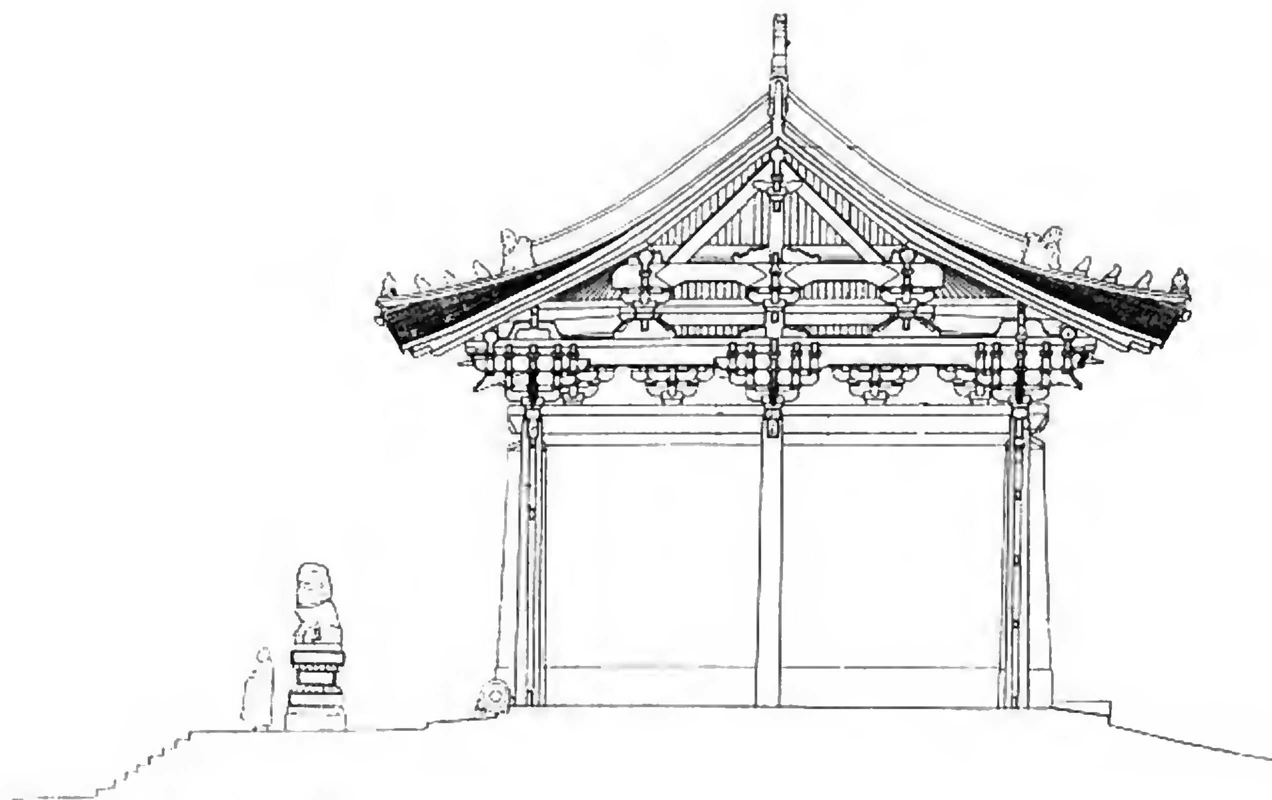


图 6－29　善化寺山门横剖面

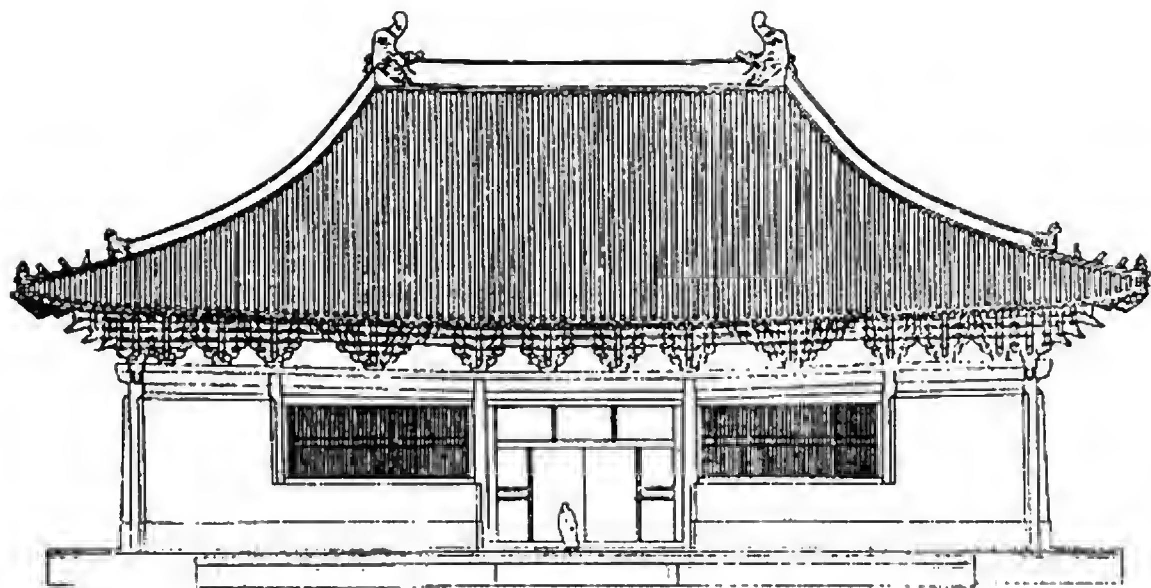


图 6－30　善化寺三圣殿立面

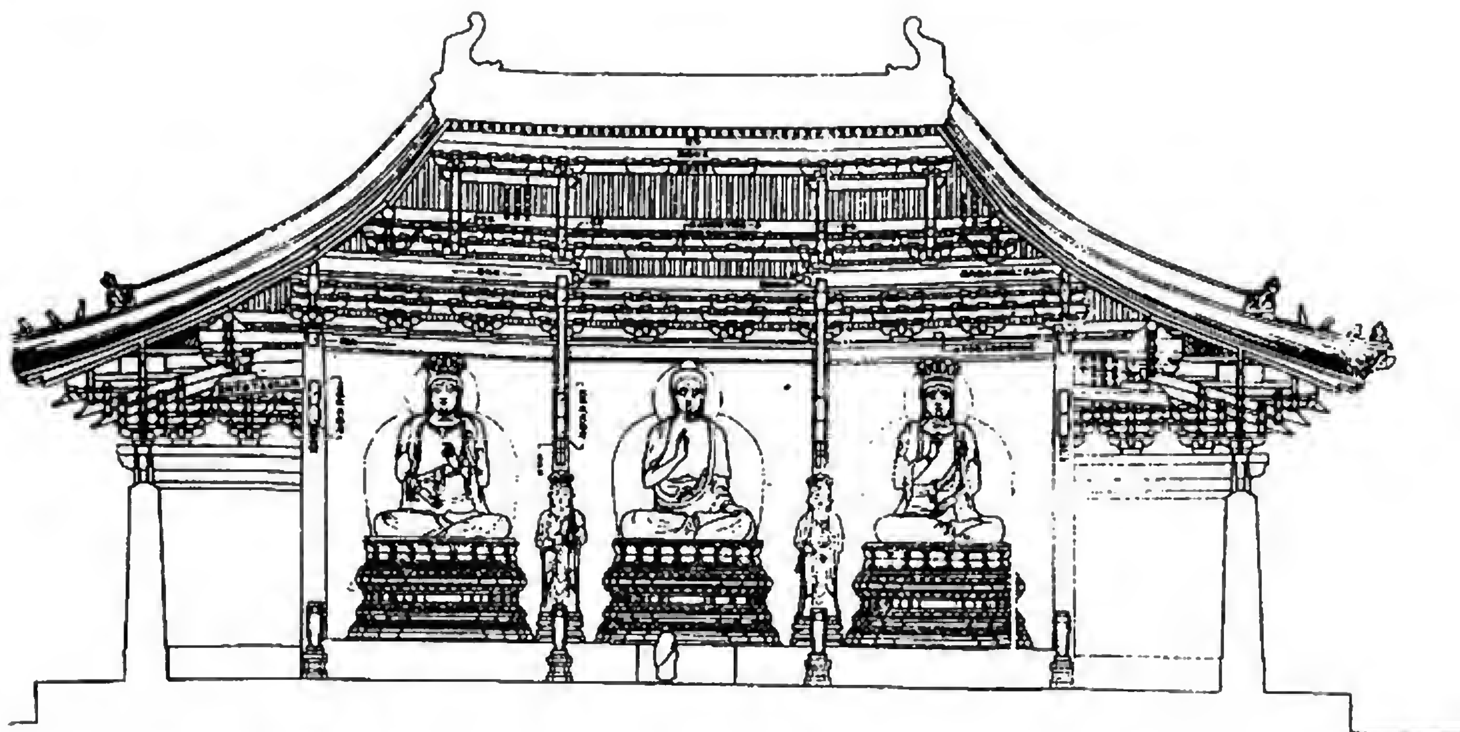


图 6－31　善化寺三圣殿纵剖面

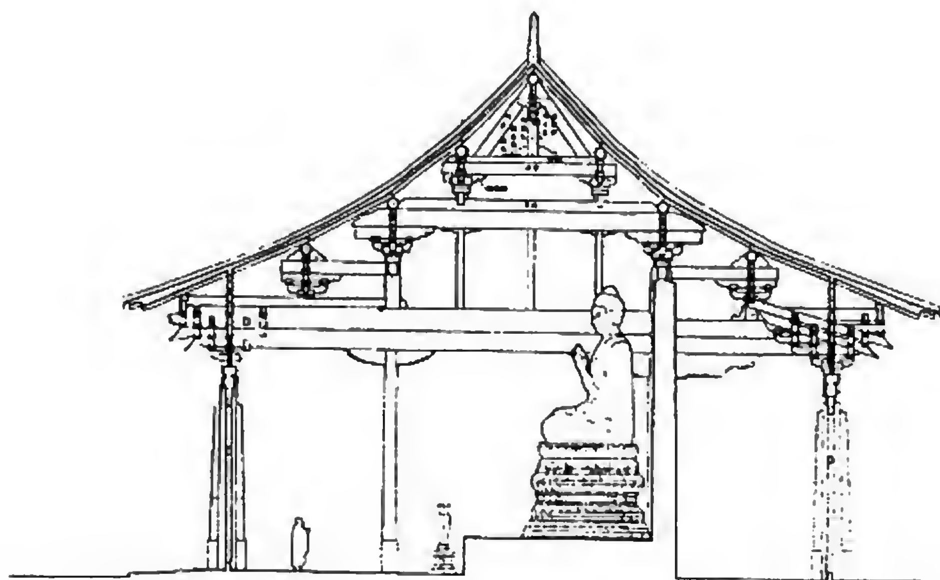


图 6－32　善化寺三圣殿当心间横剖面

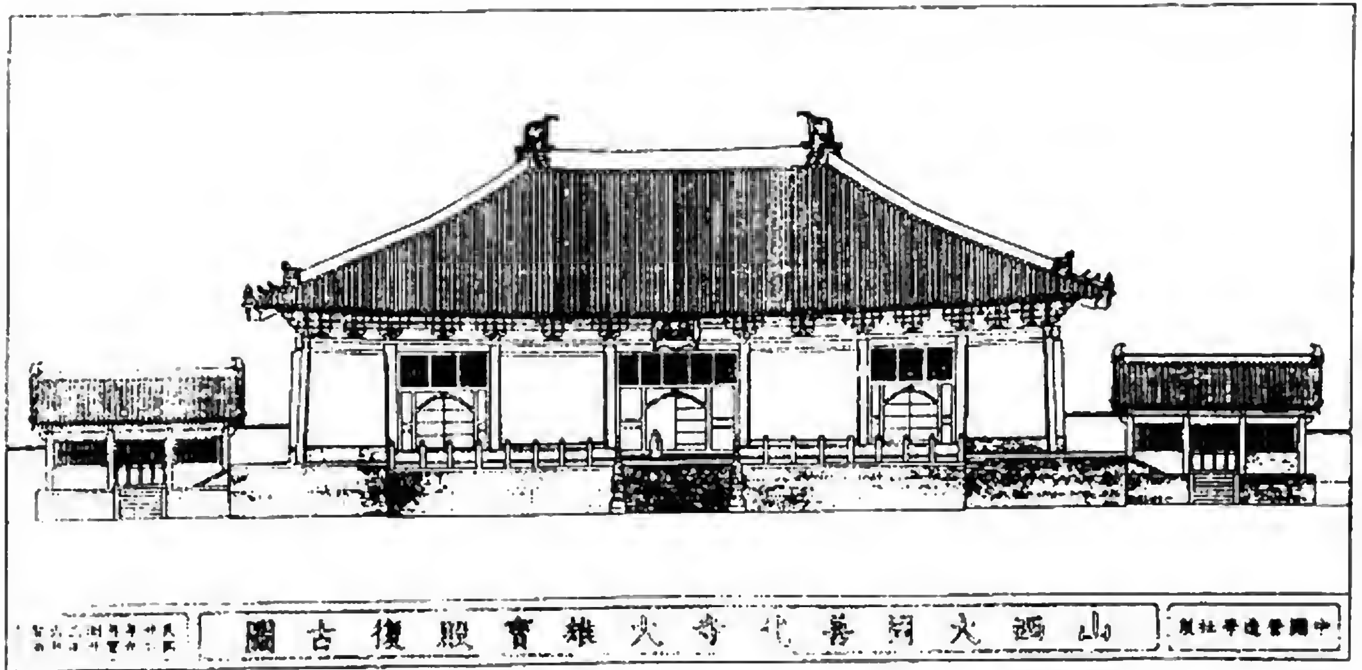


图 6－33 善化寺大雄宝殿立面

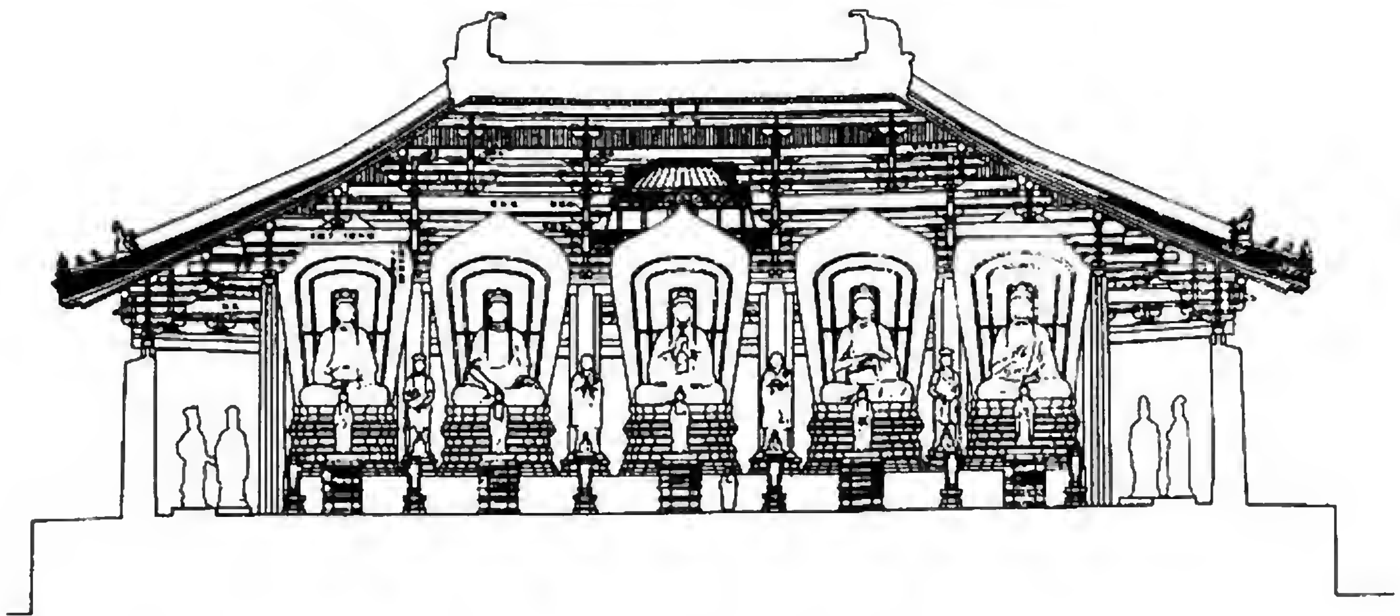


图 6－34 善化寺大雄宝殿纵剖面

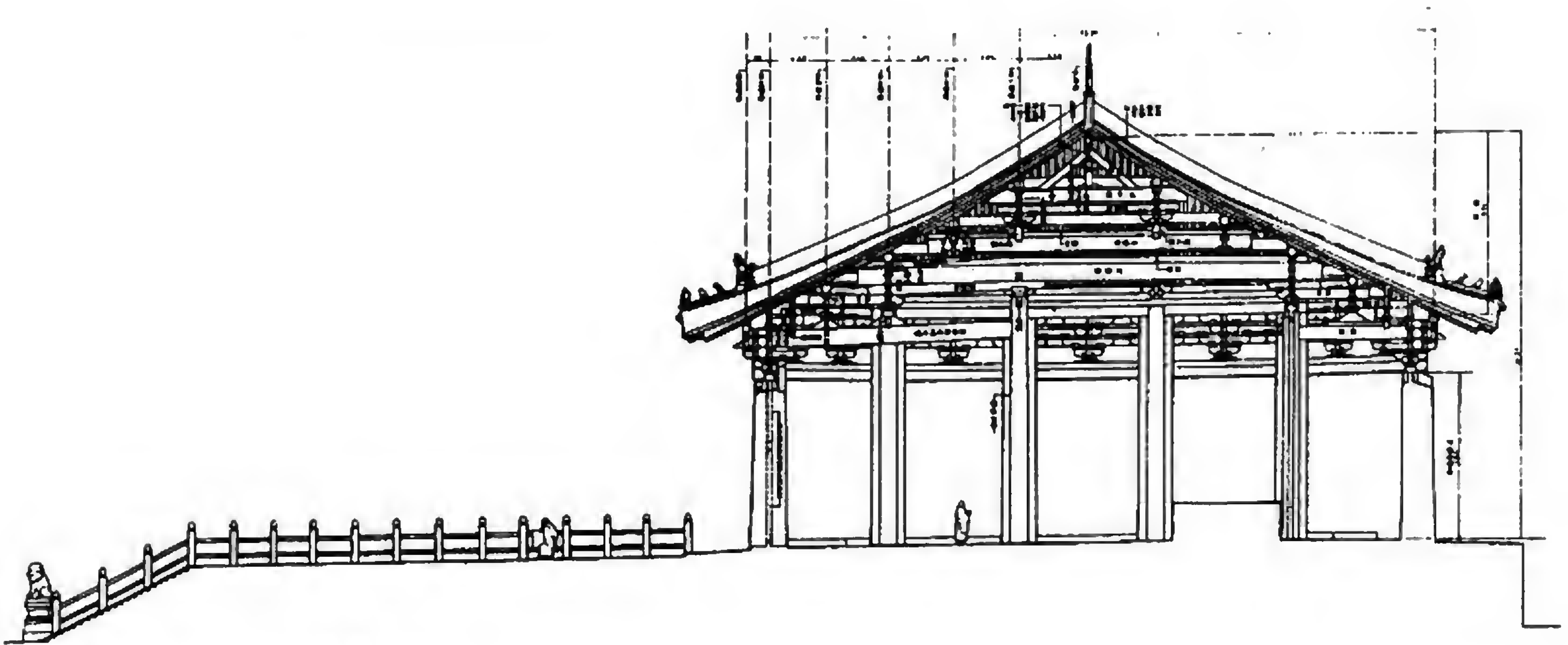


图 6－35 善化寺大雄宝殿横剖面

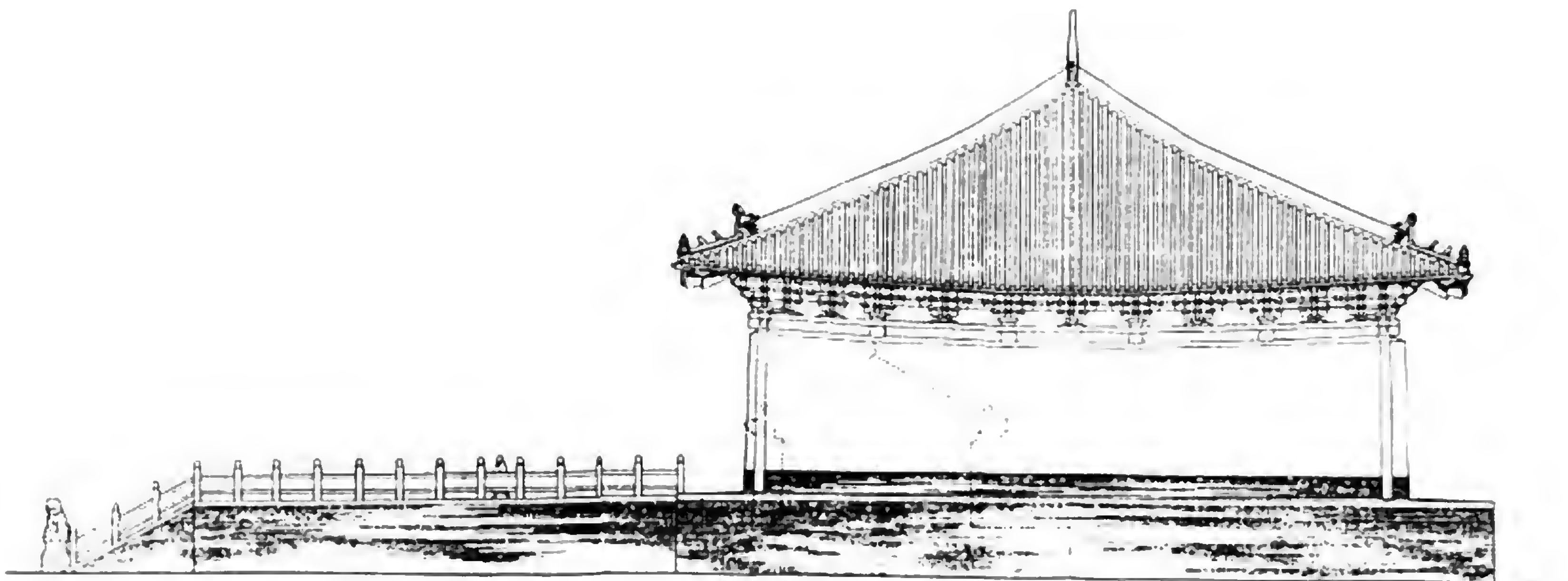


图 6-36 善化寺大雄宝殿侧立面

华严寺和隆兴寺也都是辽宋巨刹，其布局原则与上举各寺相类，强调规整对称，含蓄内在，对比而和谐，但又有各自的特点。

华严寺东向。"契丹好鬼贵日，朔旦东向而拜日，其大会聚视国事，皆以东向为尊，四楼门屋俱东向"（《五代史·四夷附录》），说的是辽代初营上京临潢府宫殿的事，反映契丹人的原始宗教习俗。华严寺现存主殿大雄宝殿建在大台上，初建于辽，重建于金，单檐庑殿顶，面阔九间、宽 53 米，进深五间、27 米，面积 1431 平方米，是中国现存最大的佛殿。它的右前方即东南方有薄伽教藏殿，亦东向，辽建，五间，单檐歇山顶，也建在大台上。若以大雄宝殿所在的轴线为全寺主轴，推测在主殿左前方即东北方原来应该还有一座与薄伽教藏殿相对称的建筑，三殿呈品字形，总体作横向布局，规模很大（图 6-37～44）。

隆兴寺则特别强调纵深布局，在东西仅几十米、南北长达 360 米的狭长地段上布置殿堂，由南而北有主要建筑山门、大觉六师殿（仅存遗址）、摩尼殿、佛香阁和弥勒殿，以佛香阁为主殿（图 6-45）。在摩尼殿以南，寺东西宽约 60 米，至佛香阁区域扩为 100 米。阁内有高达 24 米的铜观音像，铸于北宋开宝四年（971），原阁应与之同时，但现存已是后代重建的了。阁左右有御书楼、集庆阁两座较小的楼阁，也是后代重建的。其前又有慈氏阁和转轮藏殿两座形式相近、东西相向的楼阁为配殿。此二阁为北宋原建，平面基本方形，皆二层，下有腰檐，腰檐上为平座，顶覆重檐歇山。这一群楼阁如众星拱月，衬托出主体建筑佛香阁的辉煌气势（图 6-46、47）。



图 6-37 山西大同华严寺大殿



图 6-38 华严寺薄伽教藏殿



图 6－39　华严寺薄伽教藏殿模型

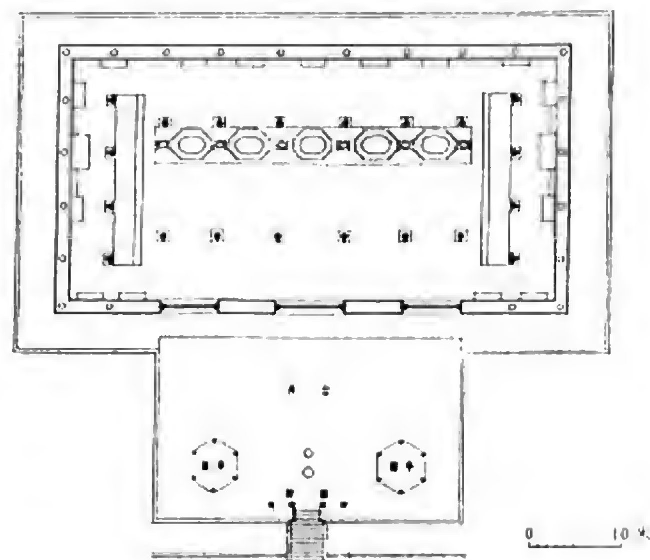


图 6－40　华严寺大雄宝殿及月台平面

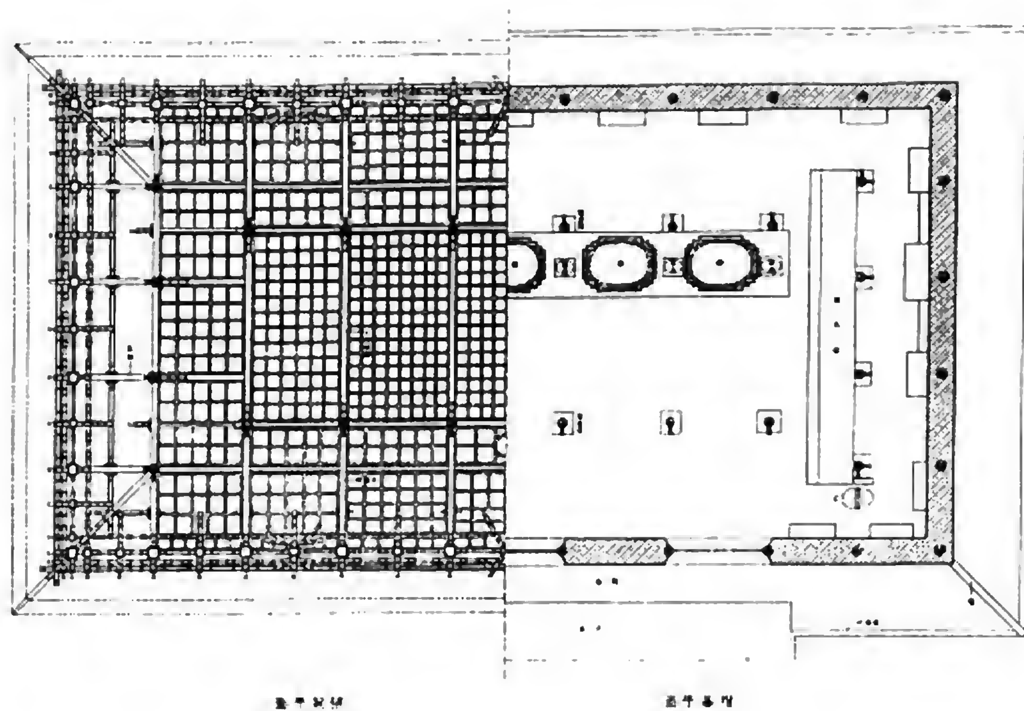


图 6－41　华严寺大雄宝殿平面及仰视平面

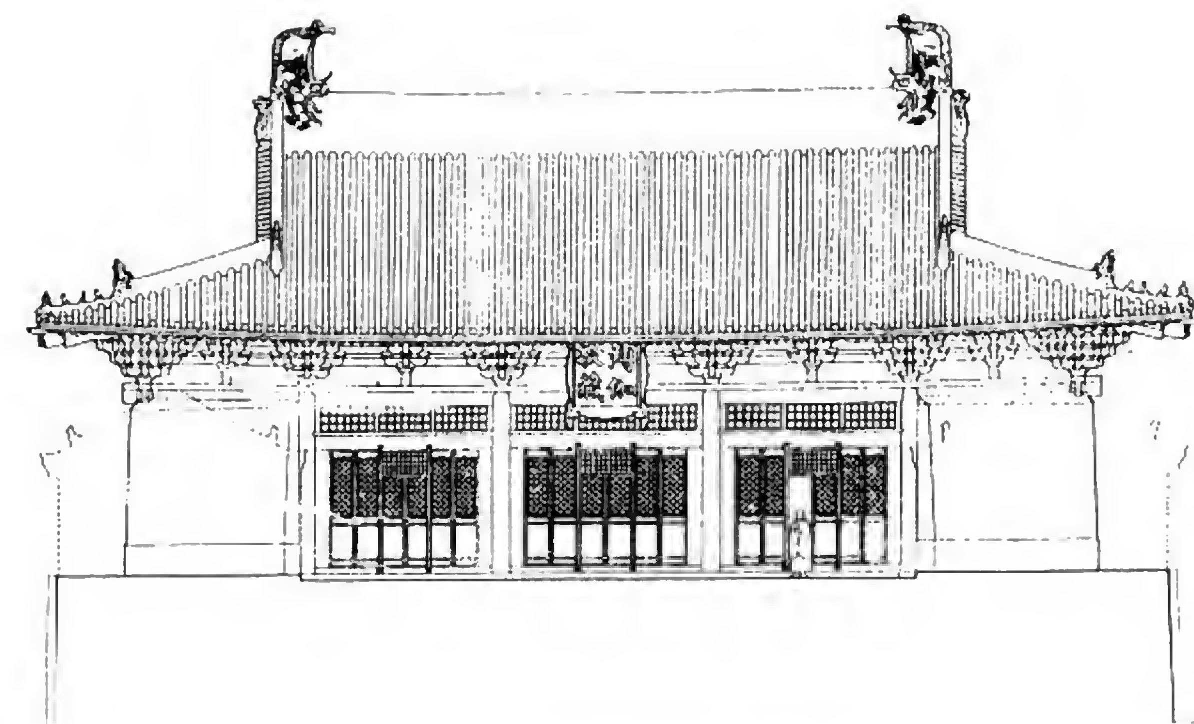


图 6－42　华严寺薄伽教藏殿立面

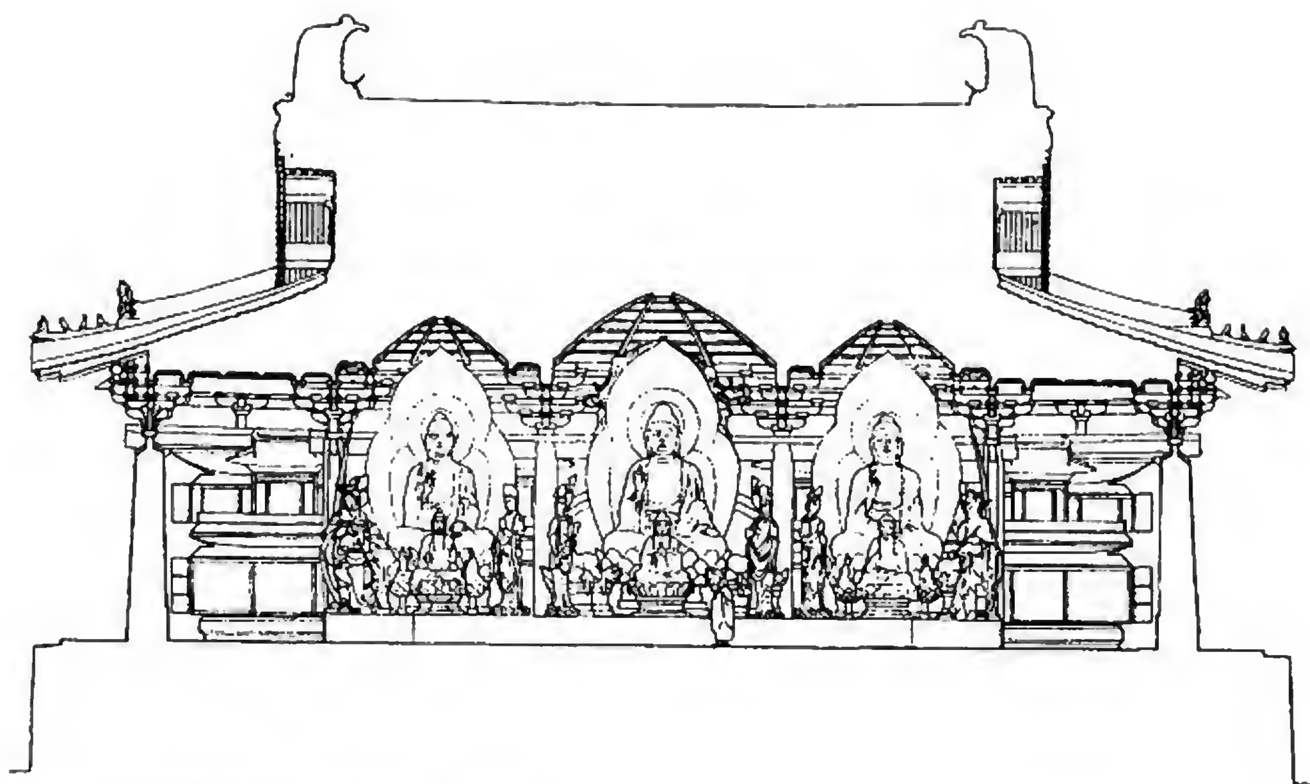


图 6－43　华严寺薄伽教藏殿纵剖面

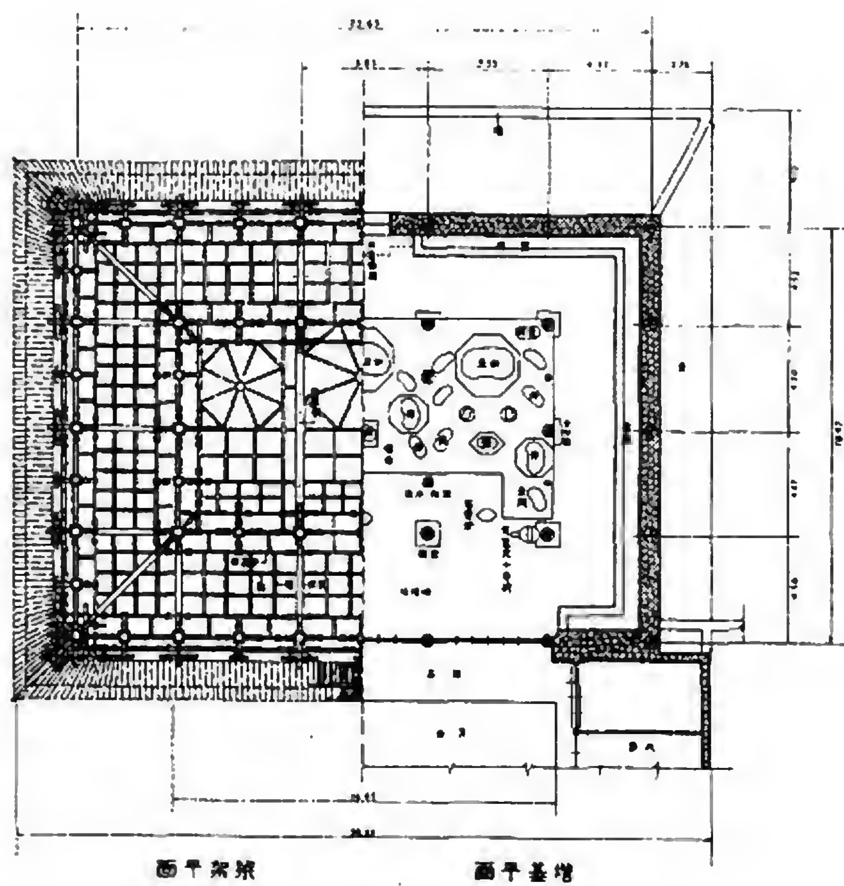


图 6－44　华严寺薄伽教藏殿平面及仰视平面

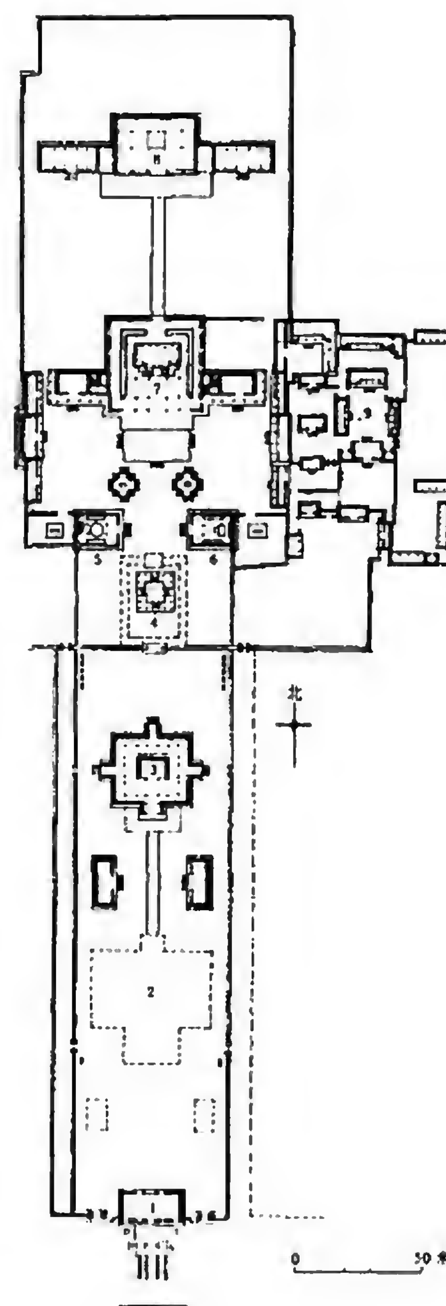


图 6－45　河北正定隆兴寺总平面



图 6－46　河北正定隆兴寺慈氏阁



图 6－47　隆兴寺转轮藏殿

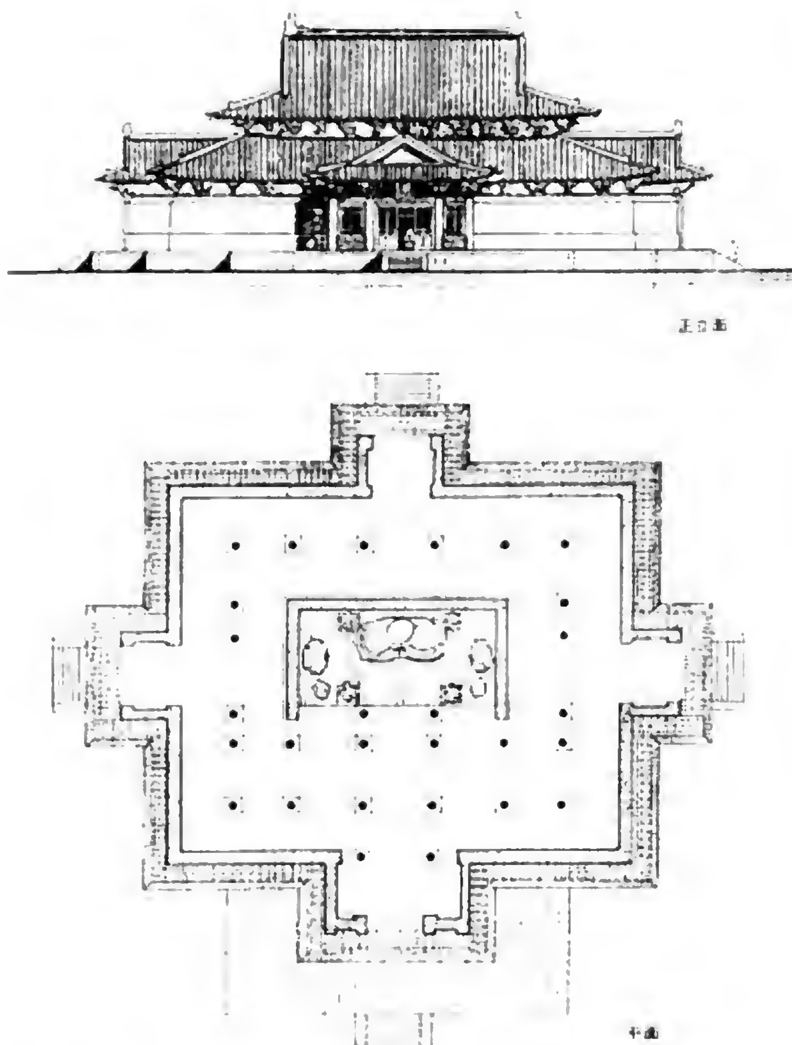


图 6－48　隆兴寺摩尼殿立、平面

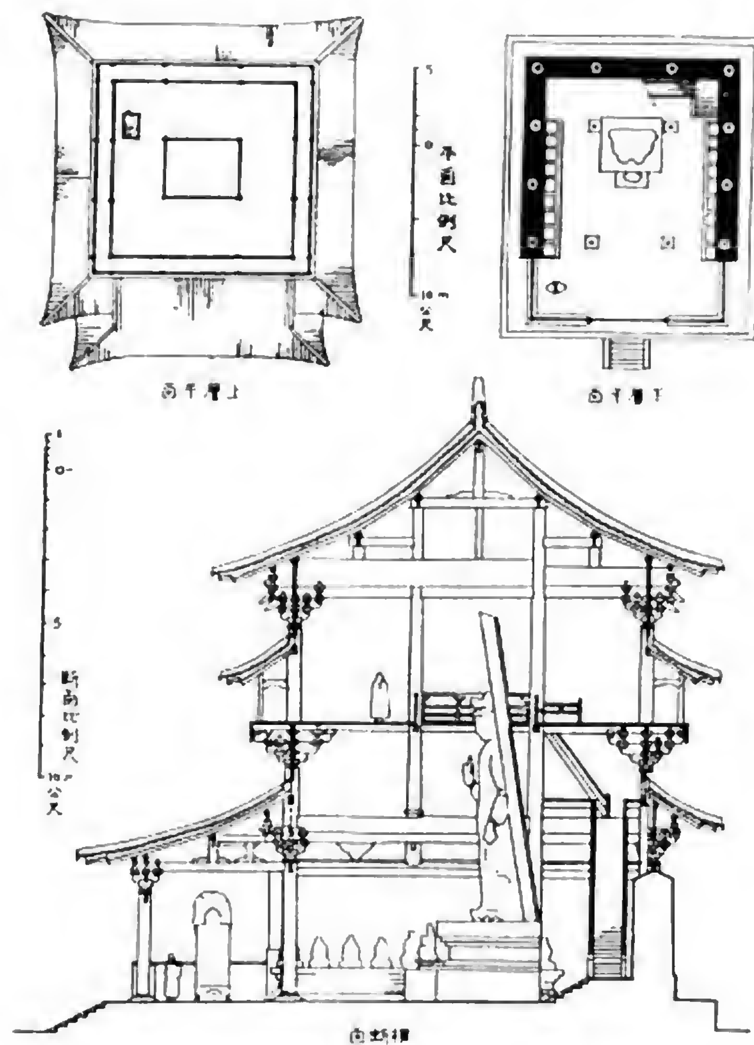


图 6－49　隆兴寺慈氏阁平、横剖面

摩尼殿也是北宋原建，平面和形状特殊，在方形殿堂上覆重檐歇山顶，殿身四面各出一抱厦。抱厦各覆单檐歇山，歇山山面向外。这种抱厦称为“龟头屋”（图 6－48～50；图版 66）。

在摩尼殿与慈氏阁等二阁之间，清代加建了一座围以围廊的戒坛殿，位置迫促，殊为不伦。

在此，我们还要介绍甘肃安西榆林窟第 3 窟一幅西夏壁画所绘佛寺（图 6－51）。西夏在建国前两年即 1036 年占领敦煌，直至 1227 年亡于蒙古。第 3 窟北壁西方净土变绘于西夏晚期，晚于隆兴寺，图中所绘佛寺的形式与隆兴寺由摩尼殿至佛香阁一段（包括其配殿）十分近似。其屋顶样式、层数、间数和相对位置，甚至像摩尼殿这样很少见到的形制，都在壁画里得到相当仔细的描绘。壁画形象与隆兴寺关系密切，正是西

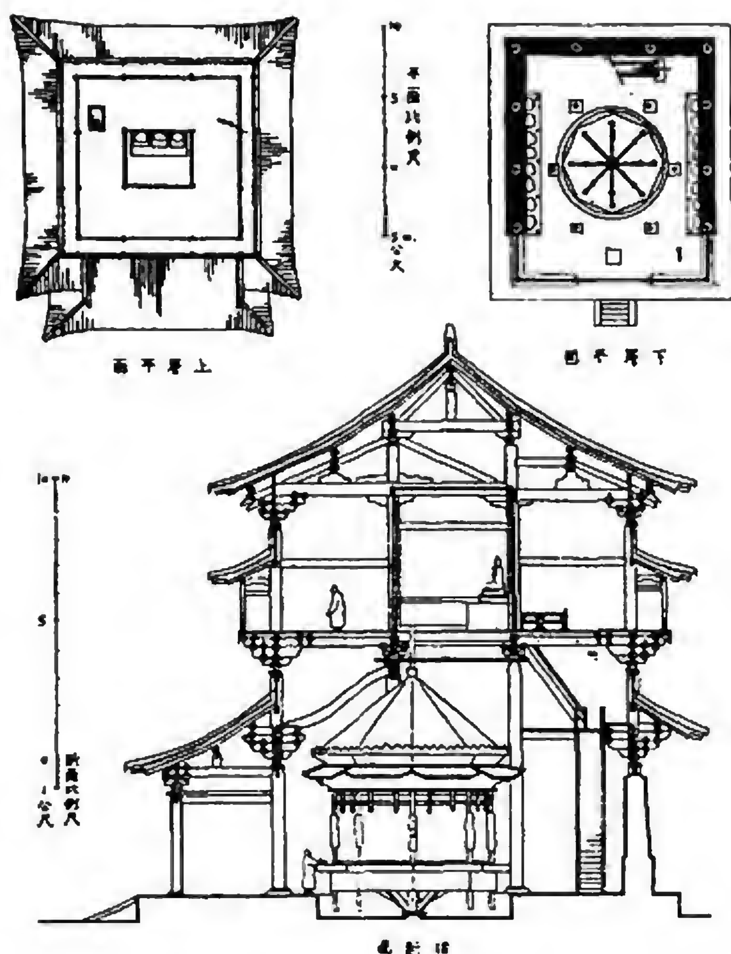


图 6-50 隆兴寺转轮藏殿平、横剖面

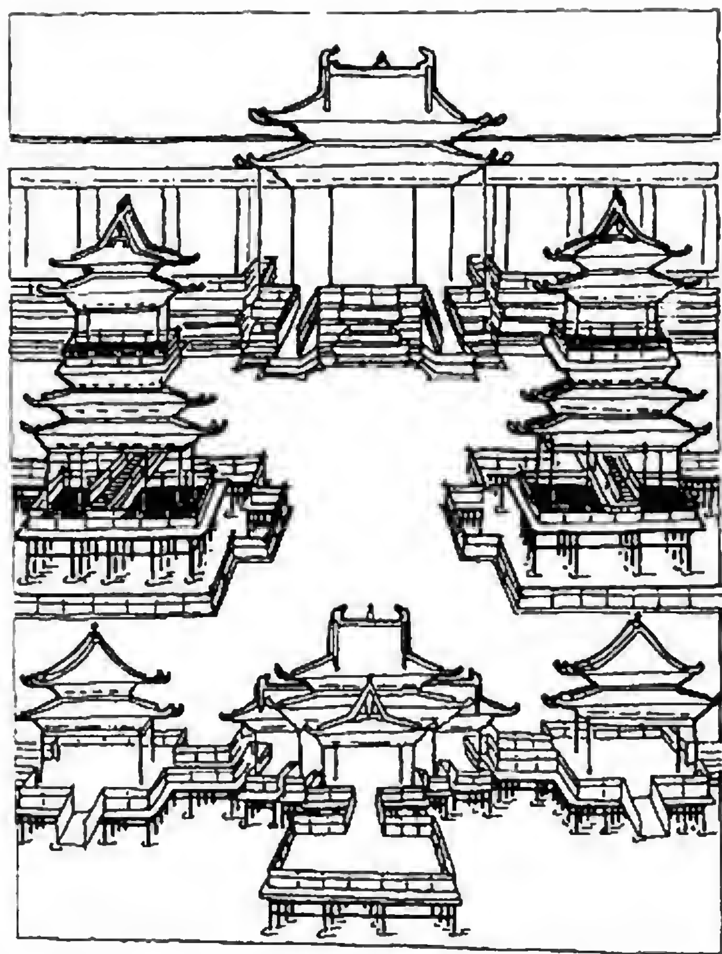


图 6-51 甘肃安西榆林窟西夏第 3 窟壁画佛寺

夏与中原文化交融的反映，说明西夏晚期建筑的汉化程度[9]。

此外，甘肃酒泉文殊山石窟也有经西夏重绘的壁画，其重要洞窟千佛洞东壁弥勒上生经变所反映的佛寺，也全是汉式建筑。在主殿后面以中廊连接后殿，呈工字形，更屡见于宋、元的宫殿祠庙。西夏尊奉佛教，其国主元昊本人"晓浮图学"，多次向宋朝求赐佛经，还广造寺院，修建佛塔。甘肃武威西夏《重修凉州护国寺感应塔碑铭》称，西夏"释教尤所崇奉，近自畿甸，远及荒要，山林溪谷，村落坊聚，佛宇遗址，只椽片瓦，但仿佛有存者，无不必葺"。榆林窟和文殊山的西夏壁画，就是这种宗教气氛下的产物。

南宋时，福建泰宁甘露庵建于一个半露天的巨大岩洞内。岩洞深 27 米、开口处宽 32 米、高 37 米，洞底前低后高。庵有四座殿堂，蜃阁位于中心，单檐歇山顶，阁前有两层木平台。平台正中建小亭，置韦驮像，相当于一般佛寺的天王殿。由蜃阁两侧的台阶可登至后面的上殿，阁、殿之间左右是观音阁和南安阁。上殿是单层，二阁其实也是单层，覆重檐歇山顶，很小，只因二阁的地板以下又有一重腰檐遮覆柱脚，所以形似楼阁，也以"阁"名之。除以上四座建筑外，利用岩洞两旁空隙分置僧舍厨厕（图 6-52）。

这座佛庵虽小，且地形复杂，但设计者利用地形高差，辅以平台，布置了多座建筑，总平面仍然均齐对称。

从以上诸例可见，以佛殿为中心的中轴对称布局在当时佛寺建筑中盛行，有的像善化寺比较方正，也可如华严寺向横向发展，又有隆兴寺那样的纵深串连。它们给人不同的氛围感受，华严寺雄放豪迈，隆兴寺深邃含蓄，显示了古代匠师倾注在群体布局上的才思。

三　祠庙

留存下来较重要的祠庙遗例是太原晋祠。另外还能见到保留在碑刻上的某些祠庙的图像。

早自西汉，山西汾阴（今荣县）就是历代皇帝祭祀后土之神的地方，汉武帝已在此建祠，与当时的甘泉泰一祠一起，是西汉前期的两个祭祀中心，为以后地坛、天坛的滥觞。汉以后各朝虽在都城南北郊分建天地

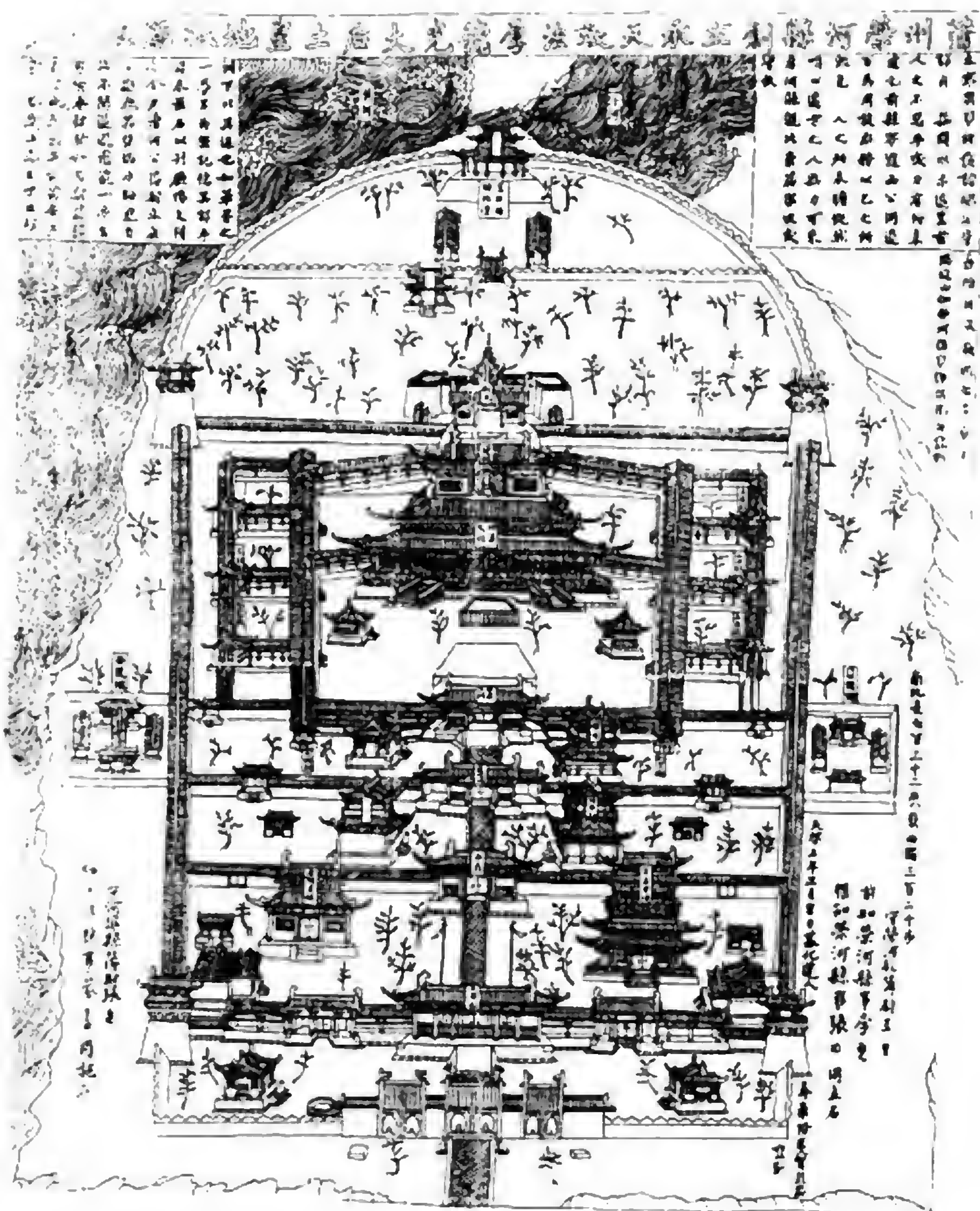


图 6－52　福建莆田甘露庵总平面

二坛，但帝王仍常到汾阴行礼，故汾阴后土祠时兴时废，不绝如缕。北宋景德三年（1006），后土祠最后一次重建，可惜毁于明代的水灾。所幸，荣县保留下来一块刻于金天会十五年（1137）的庙貌图碑，完整地反映了宋金时后土祠的布局和建筑形式[10]。古代还有五岳（泰、衡、华、恒、嵩）、四渎（江、河、淮、济）的祭祀，都分别立庙。济渎庙在河南济源县，现存遗址遗构是北宋开宝六年（973）以来的规制。中岳庙在河南登封，如今所见是清代重建重修后的面貌，但该庙保存一块金承安五年（1200）重修中岳庙图碑，如实反映了当时的规划。以上三例使我们了解到宋金祠庙建筑的一般概况。

据后土祠庙貌图碑，后土祠是规模相当大的建筑群，其主体部分为一平面呈日字形的巨大廊院。日字正中一横即主殿坤柔殿，九间，重檐庑殿顶。坤柔殿后以中廊连寝殿，合成工字形，二殿左右各有斜廊接东西回廊。廊院正前方有坤柔门，门、殿之间庭院内有名为路台的方形平台一座，台东西各立乐亭一座，台北殿前有方形水池。在廊院左右各有四个小院，它们都通过东、西回廊与主院相连。在整个这一区域的前面复有前后串连的三个大院，第三院的东西又各凸出一小院。三个前院中轴线上各建门屋，院内左右建楼阁或殿堂。包括三个前院在内，总体四周围以高大院墙，墙覆瓦顶，四角有歇山顶角楼。全庙最前部又有一重院子，南墙上立三座棂星门，式样与平江图碑中的相近。全庙最后部围以半圆形围墙，中轴线上有两座高台，台上建屋（图 6－53、54）。

庙貌图碑第一次详尽地表现了古代大型建筑组群的完整格局，具有重要的史料价值。后土祠规模巨大，气势磅礴，布局严谨，疏密有序，重重庭院为高潮的出现作了充分的铺垫，是一个典型的国家级大型建筑群。可以看出它的总体布局方式与宫殿、大寺并无根本的不同。日字形回廊院在敦煌石窟唐代壁画中已可见

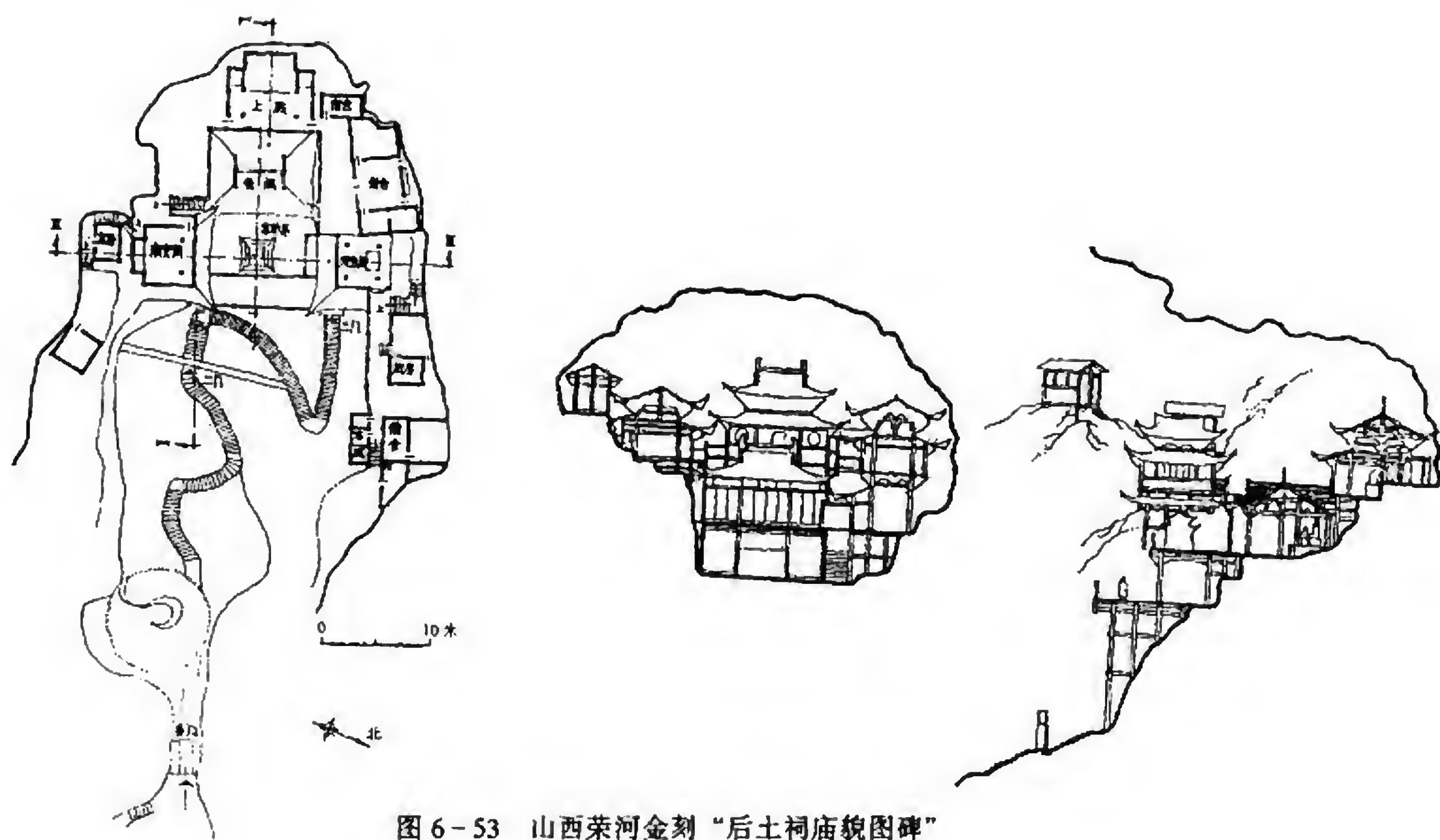


图 6－53　山西荣河金刻“后土祠庙貌图碑”

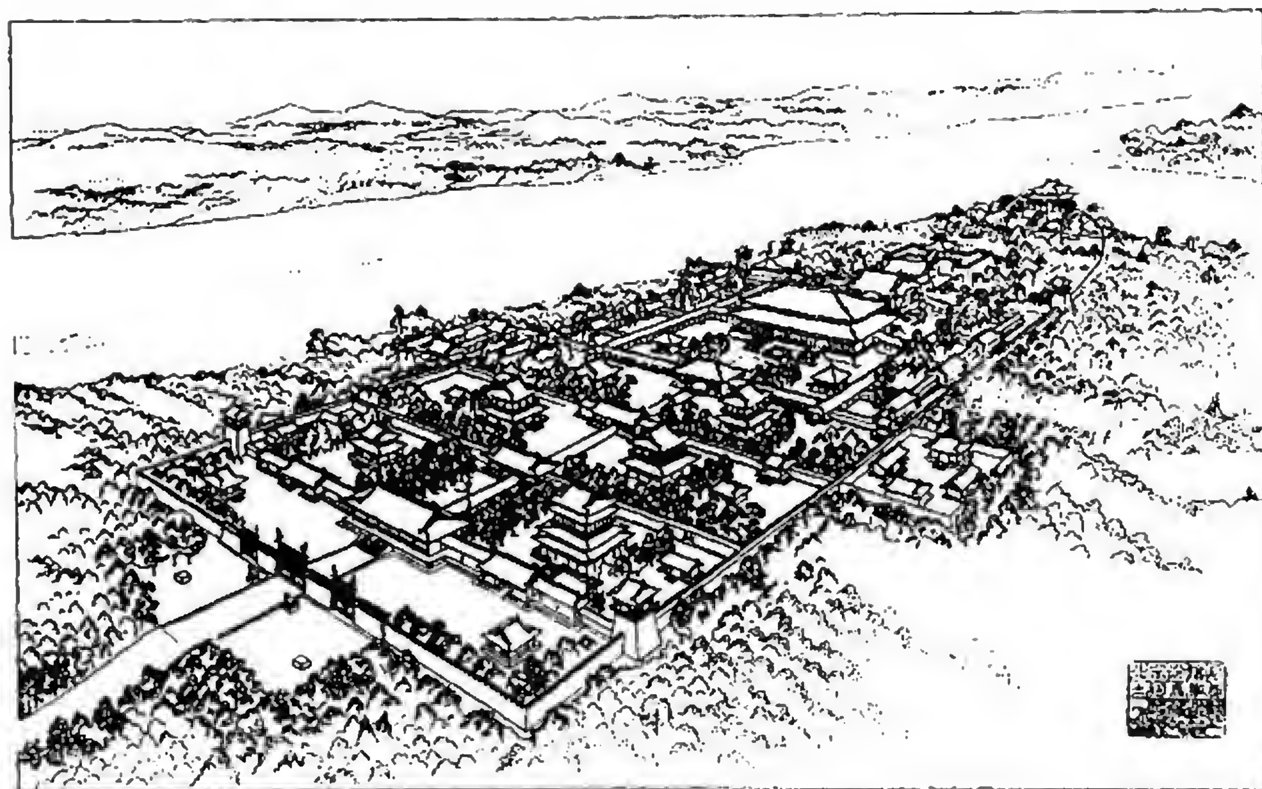


图 6－54　后土祠复原鸟瞰

到，又见于宋金宫殿如汴梁大庆殿院等，左右各接一串小院也是唐代以来的传统（见唐·道宣《戒坛图经》插图寺院），工字形平面屡见于宋金宫殿，前殿后寝更是早已有之。路台之名又可见于金中岳庙碑，在《东京梦华录》中称作露台，应即露天舞台之意。书中记汴梁神保观祀二郎神时“于殿前露台上设乐棚……作乐”，可见是酬神歌舞之所，实在与敦煌壁画佛殿前四周围以勾栏的露天舞台没有什么不同。同书又说“其社火呈于露台之上，所献之物动以万数”，故又可为献物台。

登封金代重修的中岳庙与后土祠十分相似，也有工字殿、路台和角楼等，只是规模较为简小，又在主院峻极门（天中阁）、峻极殿间多出一座小殿（图 6－55、56）。济渎庙与中岳庙相似，规模也比后土祠小，主



图 6-55　河南登封中岳庙正门天中阁



图 6-56　中岳庙峻极殿

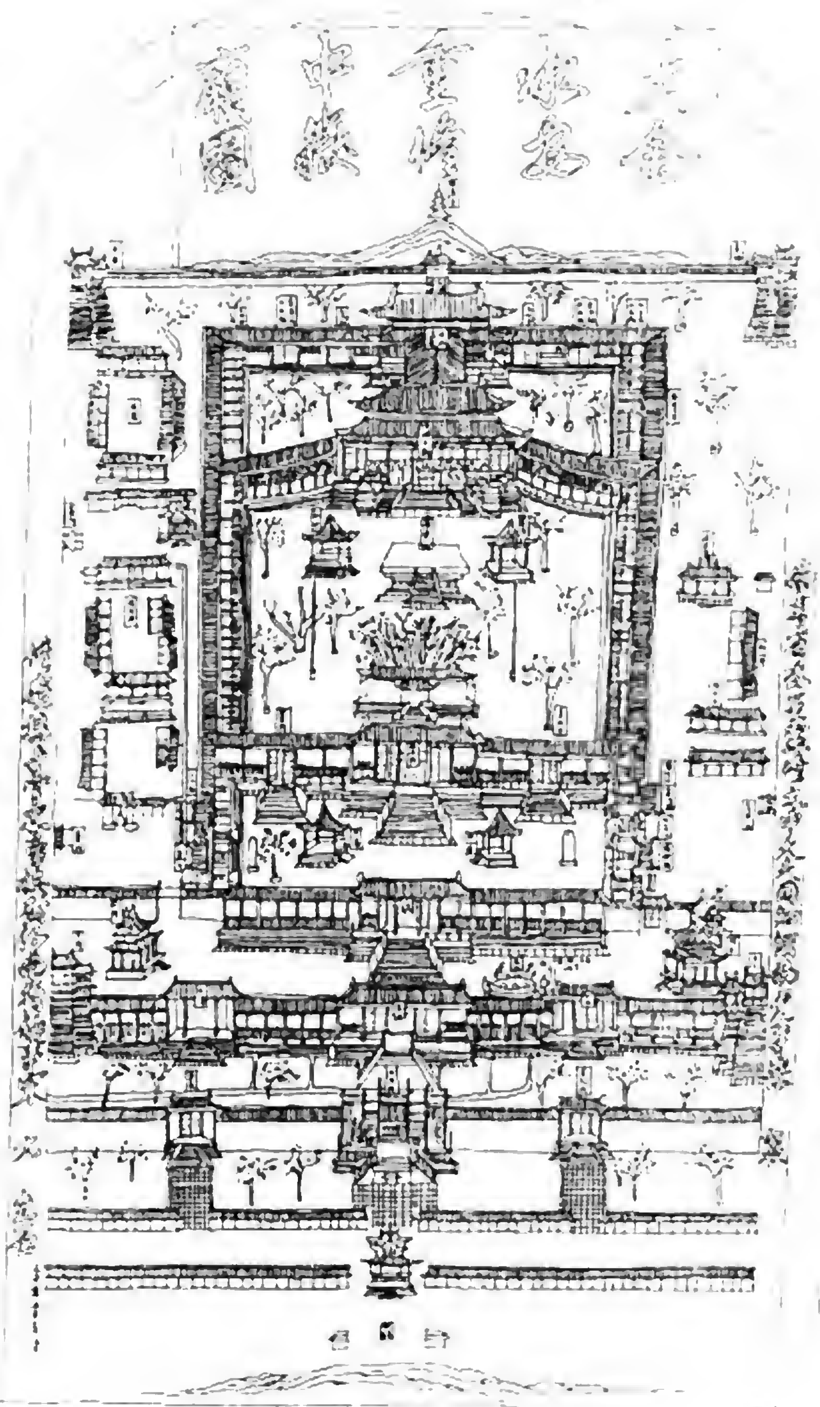


图 6-57　金刻“中岳庙碑”

殿前也有一座小殿。主殿渊德殿后及中廊仅存遗址，后部只剩下了寝殿。中国帝王、方士，以人的模式拟之自然，把自然也划分为各种等级，故“皇天后土”体制最高，五岳视同天帝的三公，四渎视同天帝的诸侯，所以中岳庙和济渎庙虽也是国家级祠庙，品位较后土祠为低（图 6-57～59）。

晋祠在太原西南。晋地向称为唐，西周初，成王之弟叔虞封唐。据《水经注》，至迟北魏时就有“唐叔虞祠”。现在的晋祠以圣母祠为中心，圣母祠的主体建筑圣母殿祀叔虞之母姜氏，属地方级祠祀，本身规模比上述三庙小得多。但圣母祠前方左右还分列众多其他祠庙，分祀叔虞、关帝、文昌、公输、水母、东岳、三圣等，因而总体规模也很可观。圣母祠西邻悬瓮山，地形西高东低，建筑依势坐西面东。沿圣母殿中轴线由前至后有水镜台（即戏台，面向后）、会仙桥、金人台、对越坊、献殿、左右钟鼓二楼、“鱼沼飞梁”和圣母殿。圣母殿和鱼沼飞梁都建于北宋，献殿重建于金，其他都是后代所建（图 6-60～62）。

献殿是露台即献物台的转变，台上建屋即名献殿，仍保持一些露台的痕迹，如四面无墙、仅以栅栏区隔（图 6-63）。所谓“飞梁”是架在一座名为“鱼沼”的方形小池上的十字平面石桥，十字中心扩为方台。敦煌石窟唐宋壁画中相类者极多，都在大殿前，殿前有水池，名净土池，池心立平台，四向通桥，是《阿弥陀经》所说佛国世界七宝池、八功德水的表征。鱼沼飞梁也应取法于此。中国的祠庙和道教建筑常取法佛寺，

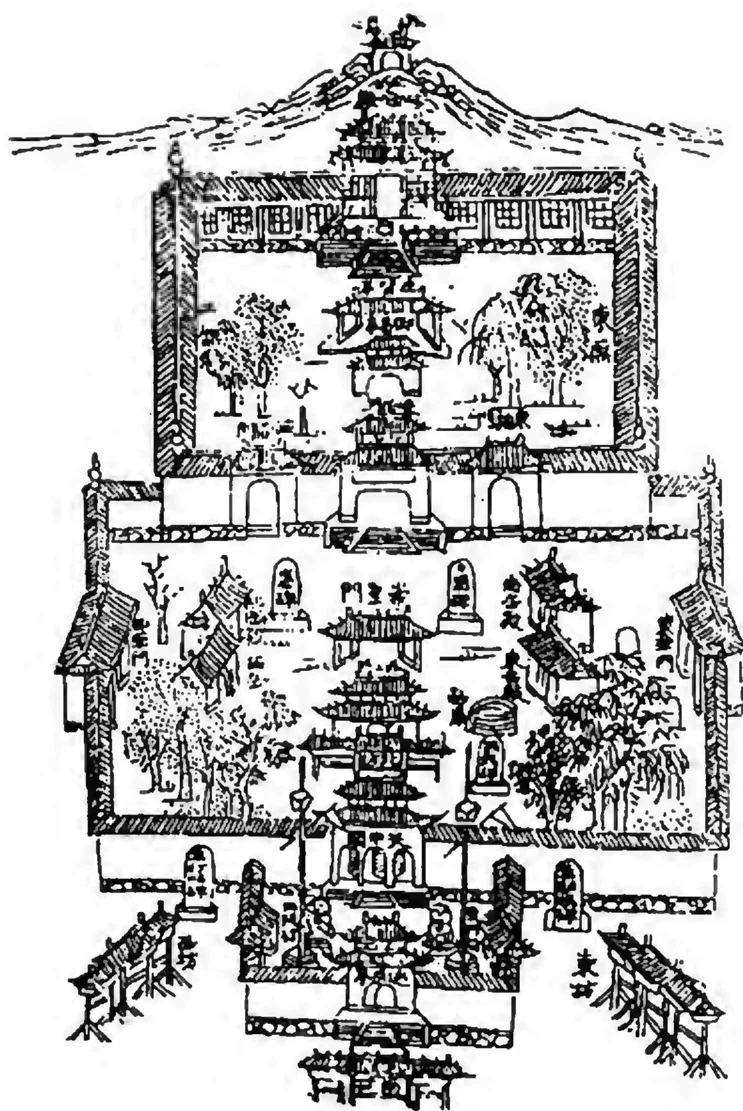


图 6-58 清刻“中岳庙图”

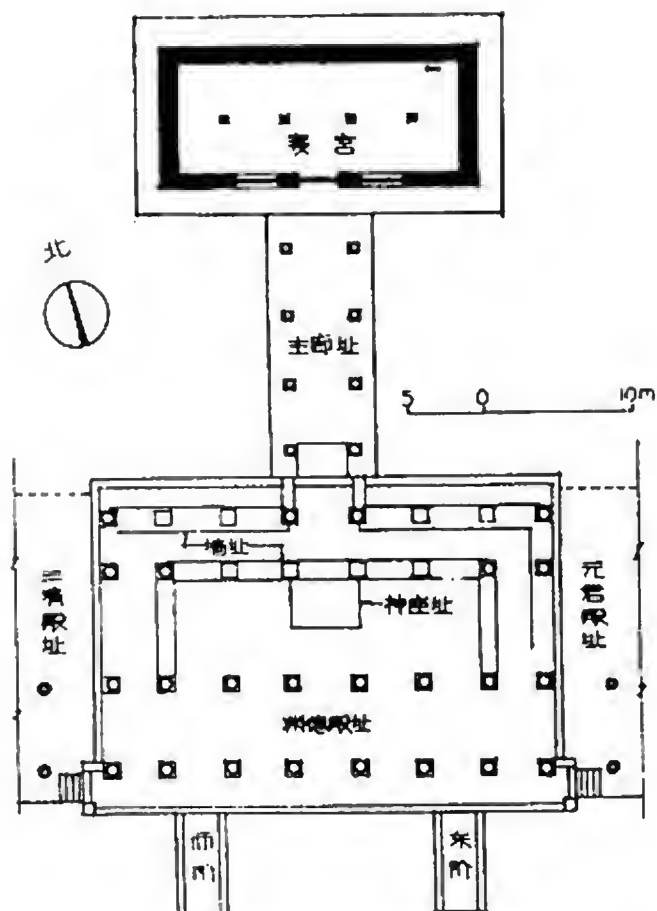


图 6-59 河南济源济渎庙渊德殿及寝殿平面

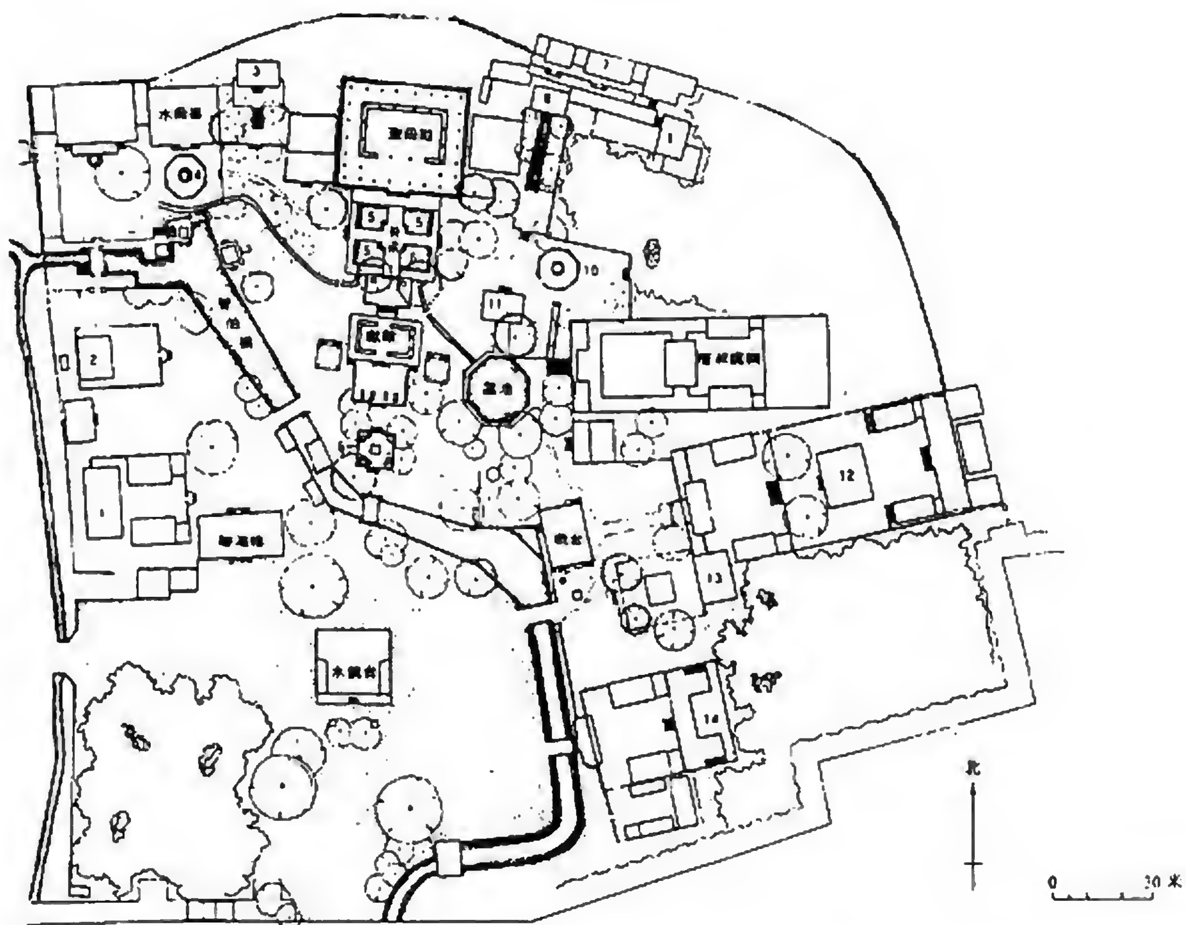


图 6-60 太原晋祠总平面

1 同光亭 2 三圣祠 3 公输子祠 4 难老泉 5 鱼沼 6 金人台 7 读书台 8 朝阳洞 9 待凤轩 10 善利泉 11 松水亭 12 关帝庙 13 东岳庙 14 文昌宫

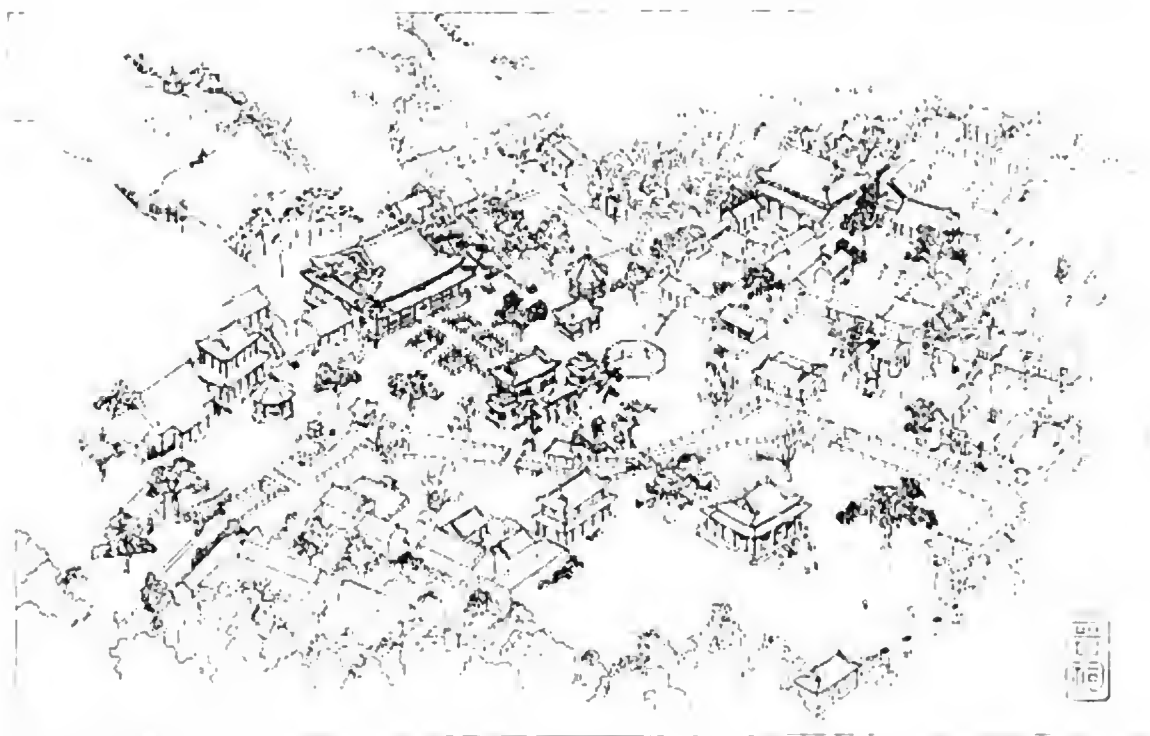


图 6-61 晋祠鸟瞰

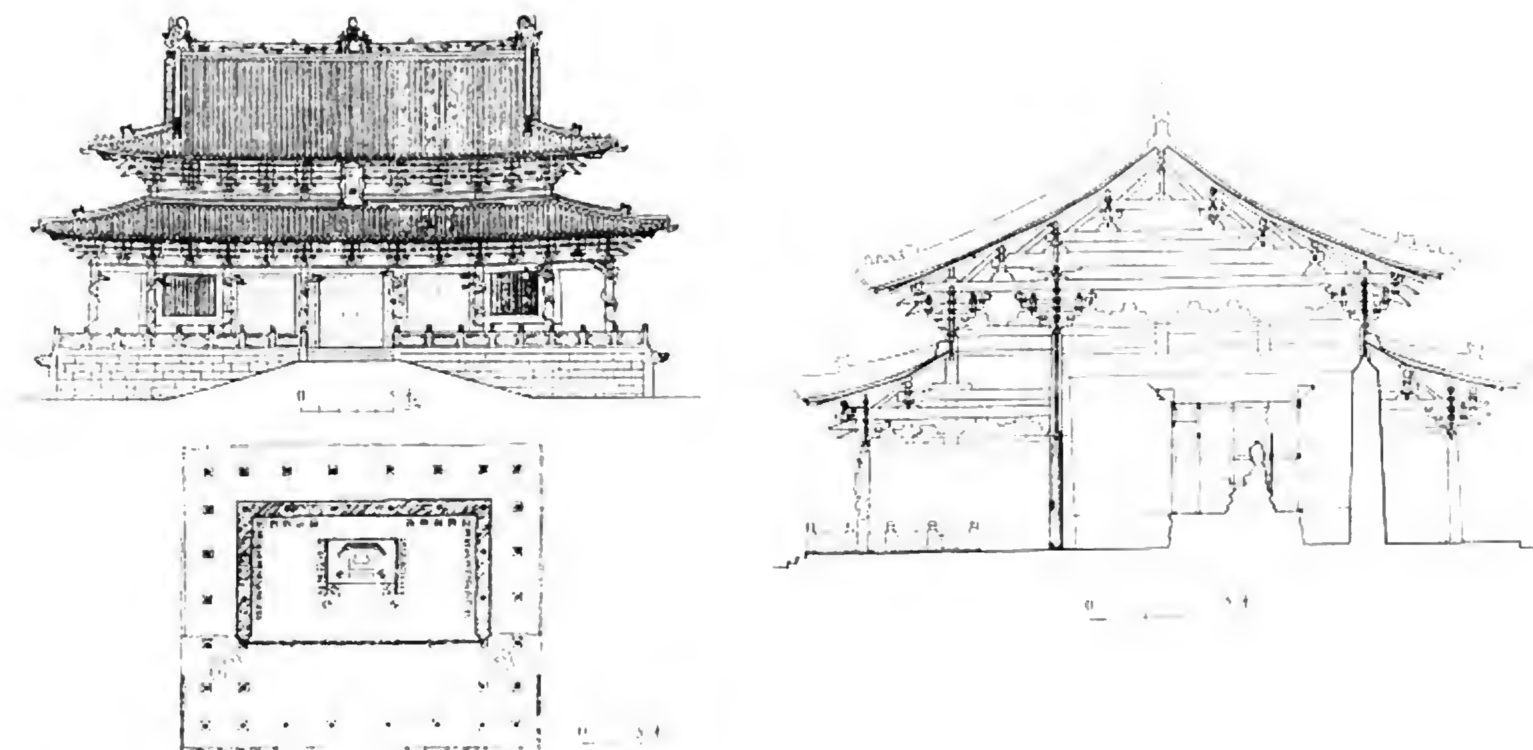


图 6-62 晋祠圣母殿平、立、剖面



图 6-63 山西太原晋祠献殿



图 6－64　晋祠圣母殿



图 6－66　圣母殿殿额



图 6－65　圣母殿前廊梁架

这也是一个例子。

圣母殿五间，重檐歇山顶，前檐进深两间，十分宽敞，是极少见的做法。殿内龛中置圣母像，龛侧和沿墙有著名的宋塑三十八身美丽的侍女和女官像。她们性格活泼，顾盼有致，颦笑自如，活现了现实生活中的人间真情（图 6－64～66；图版 67～69）。此外，殿内还有四身男侍像。

圣母祠浓荫四布、曲水回合，有周柏隋槐、晋水三泉，自古以来就是晋中胜游佳处。这里庙会极多，据《晋祠志》载，平均每六天就有一次，实际上已成为一个社会娱乐中心，宗教气氛并不强烈。与此相适应，圣母祠本身没有围墙，它与周围众多祠庙的外部空间融合在一起。开敞的献殿，波光潋滟的鱼沼飞梁和造型空灵轻扬的圣母殿，都渲染了开朗活泼的氛围。

四　石窟

五代、北宋以至西夏和元代，在敦煌莫高窟和榆林窟继续开凿石窟。四川大足石窟的凿造至宋代达到鼎盛，但窟室本身的建筑意义无可足述。

敦煌五代和北宋前期流行背屏式窟，其形制特点是平面方形，覆斗顶，四壁不再开龛而在窟室中央偏后置倒凹字形平面的中心佛坛，可以绕坛回行，坛后沿留出一面直通到顶的石壁，即所谓“背屏”。彩塑造像都在坛上，背屏前居中设主尊，菩萨、弟子、天王、金刚力士胁侍左右。塑像从前此的壁龛内搬出来置于坛上，与人的距离更近了，体量也较原在佛龛中加大了许多，且更具有圆雕的意义。背屏式窟比唐代覆斗窟扩大了许多，面积约 100～200 平方米，相当于一座小型方殿。可以看出，背屏式窟正是对于佛殿的更加肖似的模仿。倒凹字形佛坛是佛殿中常可见到的，背屏则相当于佛殿里的扇面墙或佛像的背光。这种窟形初见于

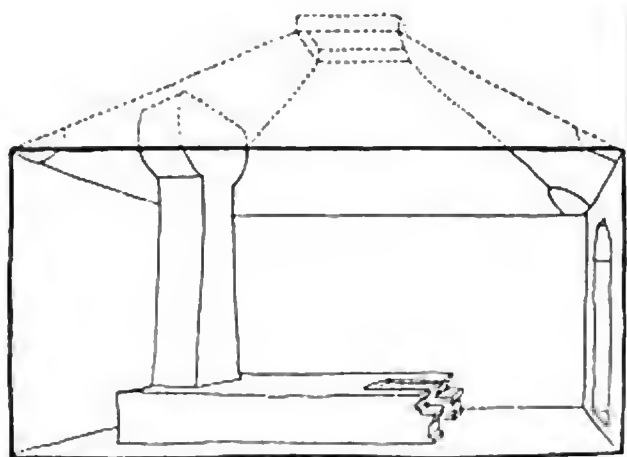


图 6-67　敦煌莫高窟背屏式窟



图 6-68　敦煌莫高窟五代第 61 窟背屏式窟室



图 6-69　敦煌莫高窟宋代第 437 窟（下）和第 444 窟（上）窟檐

晚唐，五代北宋较多，成为这一时期的代表窟形。同覆斗窟一样，背屏窟也不见于印度，是石窟艺术进一步中国化的产物（图 6-67、68）。

敦煌的西夏、蒙元石窟仍以较小些的覆斗窟为主[11]。

敦煌莫高窟的岩面在五代宋时期经过大的整修，重建和新建了不少窟檐，并重新连通栈道，其中四座宋初建造的窟檐至今保存完好，较多保持了唐代风格（图 6-69；图版 70）。

第四节　建筑单体、结构与空间

在现存全部七十多座建筑单体中，我们选择了较重要的三十座加以分析，重点在于从中找出结构的发展与艺术处理的互动关系。

一　总述

这些单体的基本情况见附表。中国古代建筑的专业名词术语繁多，在阅读附表以前，有必要对一些最基本的概念略加解释：

一、面阔与进深：面阔以立面上由檐柱所分隔的间数表示，一般都是单数。各间按位置各有专名，即正中一间称当心间，左右依次为次间（由中而边以第一、第二为序）、梢间和尽间。大约从北朝晚期开始已有当心间最宽的做法，隋唐通常都是当心间最宽，左右减窄。当心间加宽的做法突出了立面正中，又加密了转角处的柱距，对于造型和加强转角的刚性都很有利，宋以后几乎已成通例。进深是指建筑平面上与面阔垂直方向的划分，有两种表示方法：一是如同面阔以"间"数表示，如二、三、四、五间等，但因建筑内部中心部位的横向（在此指与面阔垂直的方向）列柱和山面檐柱的数目往往不一致，位置也不一定相直，所以又有另一种表示方法，即依屋顶椽数而定。从建筑正面檐柱上面的檐槫（槫，即桁，以后又称檩）开始，每两槫之间的水平距离即作为一"椽架"，因屋顶前后坡一般对称，所以椽架都是双数，如四、六、八、十、十二椽架等。表中采用第二种表示方法。所列面阔与进深的尺寸是指总面阔与总进深，以柱中至柱中计，以米为单位，建筑面积则是它们的乘积。

二、屋顶形式：已经介绍过，不再赘述，需要补充的是关于"副阶"的概念。所谓副阶，是在主体建筑以外四周附建的一圈单面坡屋顶的空间，一般深两椽。这个空间可以与主体建筑合一，在主体建筑的檐柱一线没有区隔，外墙放在副阶檐柱处，如正定隆兴寺摩尼殿、苏州玄妙观三清殿等；更多的是作为主体的一圈外廊，外墙仍置于主体檐柱处，副阶檐柱无墙；也有部分与主体建筑空间相重，如晋祠圣母殿正面副阶就与主体建筑前二椽架空间合一，前墙退到前金柱一线，使前廊进深为四架椽，主体的屋顶与副阶屋顶上下两层，成为重檐。

三、梁：梁在宋代称"栿"，是沿进深方向在柱上架设的水平承重构件，依其长度和位置的不同又有不同称谓，一般依支承它的两个柱子之间的椽数定名，如三椽栿、四椽栿、六椽栿等。若栿的一头搭在檐柱上，长为两椽，则特称为乳栿。表中所谓"梁架主要结构形式"系对该建筑中部数片主要梁架的描述，如某进深八架椽的殿堂，可能是"前后乳栿对四椽栿用四柱"，即该片梁架有前后两根檐柱，中间有两根内柱，共四柱，檐柱和内柱的距离为二椽，上架乳栿，内柱之间的距离为四椽，上架四椽栿等。依此类推。

四、柱：最外一圈柱子统称檐柱，依地位又可称为前、后和山面檐柱。内柱名称较复杂，四架椽屋一般没有内柱，六架和八架椽屋最多可有两列内柱，称为前、后金柱；十架和十二架椽屋最多可有四列内柱，靠近檐柱的称前、后老檐柱，内部的称前、后金柱。

五、缝：为明确某片梁架在建筑中的位置，就以"缝"的名称来标明，如"明间缝"是指明间两侧的梁架，"次间缝"是指次间外侧的梁架。

六、减柱和移柱：例如十架椽屋只有两排内柱，或八架椽屋只有一排内柱，比一般减少了一排或两排内柱，此布列方式称减柱；一般的内柱都置于双数椽下，且与前后檐柱对位，若内柱在前后方向放在单数椽下，或左右方向偏离檐柱一线，此布列方式即称移柱。个别建筑的柱子既作减柱，又有移柱。山西朔县崇福寺弥陀殿为七开间八架椽屋，按一般做法，殿内前、后应各有六根金柱，但此殿前金柱只有四根，其中两根移到了次间正中，是减柱与移柱并行的例子。减柱和移柱都出之于内部使用功能或艺术处理的需要，使得梁架发生许多复杂的变化。有的专家依构架类型用"殿堂造"、"厅堂造"、"奉国寺型"等来描述梁架，不称"减柱"或"移柱"。本书不打算深入纷繁的构架领域，仍按习惯称谓使用这两个名词。有了以上基本知识，下面的叙述就比较容易了。对这些殿阁就造型和空间处理进行观察和分析，可以了解到当时建筑的一般情况。

二　屋顶形式及在总平面中的位置

二十九座建筑（除莫高窟窟檐这个特例之外）的屋顶中，最多的是歇山顶，共十九座，占总数三分之二，如果把没有列入表中的其他建筑也考虑进去，所占比例更大。其次是庑殿顶，共八座，不到三分之一，悬山顶只有两座，没有硬山和攒尖顶。但这个时期存留下来数以百计的塔全是攒尖顶，壁画中所见许多亭式建筑也是如此，殿堂也可能会有少数攒尖顶。硬山屋顶是晚至明清才出现的简单屋顶，而且多不用于殿堂。

附表：五代两宋辽金主要殿阁实例一览表

名称及地点	年代	面阔与进深	面积	深/阔	屋顶	层	梁架主要结构形式
龙门寺西配殿（山西平顺）	后唐 925	三间四架	9.87×6.80	671/1.45	单檐悬山	1	四椽栿通檐用二柱，现存最早悬山顶
大云院大殿（山西平顺）	后晋 940	三间六架	11.80×10.10	1191/1.17	单檐歇山	1	前四椽栿对乳栿用三柱
镇国寺大殿（山西平遥）	北汉 963	三间六架	11.57×10.77	1251/1.07	单檐歇山	1	六椽栿通檐用二柱
华林寺大殿（福建福州）	北宋 964	三间八架	15.67×14.58	2281/1.07	单檐歇山	1	前后乳栿对四椽栿用四柱，南方最早木构
敦煌 427 窟檐（甘肃敦煌）	北宋 970	三间（附岩建）	6.76		单檐庑殿	1	乳栿后尾插入崖壁，可视为未完成的殿屋
独乐寺观音阁上层（天津）	辽 984	五间八架	19.12×13.36	2551/1.43	单檐歇山	2	前后乳栿对四椽栿用四柱，中空套筒
独乐寺山门（天津蓟县）	辽 984	三间四架	16.57×8.76	1451/1.89	单檐庑殿	1	四架椽屋分心三柱
保国寺大殿（浙江宁波）	北宋 1013	三间八架	11.91×13.35	1591/0.89	单檐歇山	1	前三椽栿后乳栿用四柱，移柱造
元妙观三清殿（福建莆田）	北宋 1015	三间八架	15.00×11.80	1771/1.27	单檐歇山	1	前后乳栿对四椽栿用四柱
奉国寺大殿（辽宁义县）	辽 1020	九间十架	48.20×25.13	12111/1.92	单檐庑殿	1	前四椽栿后乳栿用四柱，减柱造
广济寺三大士殿（河北宝坻）	辽 1024	五间八架	24.43×18.28	4471/1.34	单檐庑殿	1	前三椽栿后乳栿用四柱，移柱造
晋祠圣母殿（山西太原）	北宋 1023～1032	五间八架	26.90×21.24	5711/1.27	重檐歇山	1	上檐前乳栿对六椽栿，用三柱，下檐前四椽栿，余三面乳栿
华严寺薄伽教藏殿（大同）	辽 1038	五间八架	25.65×18.46	4731/1.39	单檐歇山	1	前后乳栿对四椽栿用四柱
隆兴寺摩尼殿（河北正定）	北宋 1052	七间十二架	33.32×27.08	9021/1.23	重檐歇山	1	上檐前后乳栿对四椽栿，下檐一圈乳栿，各面出龟头屋
开善寺大殿（河北新城）	辽 1123	五间六架	25.80×14.43	3721/1.79	单檐庑殿	1	前乳栿对四椽栿用三柱，次间缝分心三柱，最早推山
隆兴寺慈氏阁上层（河北正定）	北宋十一世纪	三间六架	12.04×11.39	1371/1.05	重檐歇山	2	四椽栿对乳栿用三柱，四椽栿下有辅助柱

名称及地点	年代	面阔与进深	面积	深/阔	屋顶	层	梁架主要结构形式
善化寺大雄殿（山西大同）	辽十一世纪	七间十架	40.54×24.95	10111/1.62	单檐庑殿	1	前四椽栿后乳栿用四柱，减柱造
玉皇庙玉皇殿（山西高平）	北宋十一世纪	三间六架	11.20×11.70	1311/0.96	单檐歇山	1	前乳栿对四椽栿用三柱
隆兴寺转轮藏殿上层（河北正定）	北宋十二世纪初	三间六架	13.36×12.75	1701/1.05	重檐歇山	2	四椽栿对乳栿用三柱，四椽栿下有辅助柱
少林寺初祖庵（河南登封）	北宋 1125	三间六架	11.14×10.70	1191/1.04	单檐歇山	1	前乳栿后一椽半栿对中二椽半栿用二柱，移柱造
佛光寺文殊殿（山西五台）	金 1137	七间八架	31.56×17.60	5551/1.79	单檐悬山	1	前后乳栿对四椽栿，减柱同时移柱，全殿内仅四柱
华严寺大雄殿（山西大同）	金 1140	九间十架	53.90×27.50	14821/1.96	单檐庑殿	1	前后三椽栿对四椽栿用三柱，移柱造
善化寺三圣殿（山西大同）	金 1128～1143	五间八架	32.68×19.30	6311/1.69	单檐庑殿	1	心间六椽栿对乳栿，用三柱，次间后金柱移前，为五椽栿对三椽栿用三柱，前金柱皆减
善化寺三门（山西大同）	金 1128～1143	五间四架	28.14×10.04	2831/2.80	单檐庑殿	1	分心三柱
崇福寺弥陀殿（山西朔县）	金 1143	七间八架	40.94×22.30	9131/1.84	单檐歇山	1	前后乳栿对四椽栿用四柱，减柱同时移柱
甘露庵蜃阁（福建泰宁）	南宋 1146	三间四架	9.50×5.10	481/1.86	单檐歇山	1	前乳栿，后结合佛龛用穿斗，分心三柱
善化寺普贤阁上层（山西大同）	金 1154	三间四架	9.80×9.80	961/1.00	单檐歇山	2	四椽栿通檐用二柱
晋祠献殿（山西太原）	金 1168	三间四架	13.00×7.00	911/1.86	单檐歇山	1	四椽栿通檐用二柱
玄妙观三清殿副阶（江苏苏州）	南宋 1179	九间十二架	43.87×25.47	11291/1.72	重檐歇山	1	副阶一周乳栿，上檐前后乳栿对四椽栿
云岩寺星辰殿（四川江油）	南宋 1181	三间六架	16.55×16.91	2801/0.98	重檐歇山	1	未详

庑殿顶建筑两山的屋面坡向中部，坡线若向上延伸，与地面可形成一个类似金字塔式的构图，有很强的稳定感，加上轮廓的简洁，更多予人以恢宏大度的感受，很适合作为主殿和中轴线上的其他门、殿。表中八座庑殿顶建筑中的三座即为大寺的主殿，即奉国寺、华严寺和善化寺，这三座大殿又是全部实例中最大的建筑，远远超过其他实例，面积都在1000平方米以上。华严寺大殿达1482平方米，是中国最大的佛殿。奉国



图 6－70　山西平遥镇国寺大殿

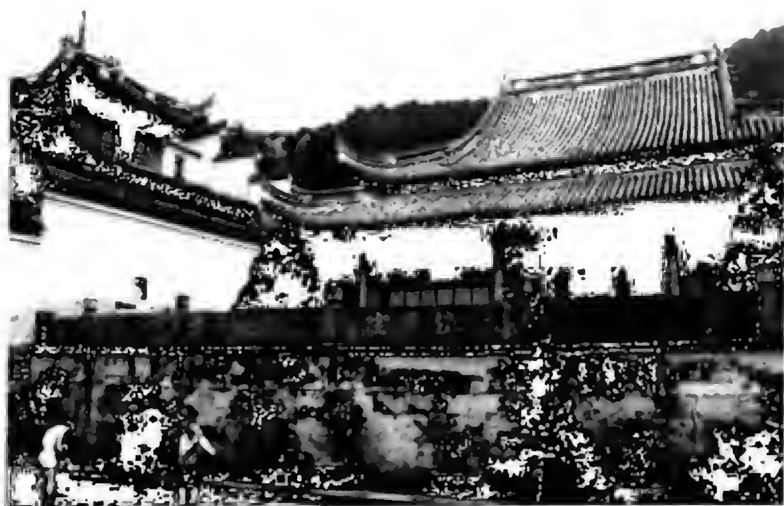


图 6－71　浙江宁波保国寺大殿

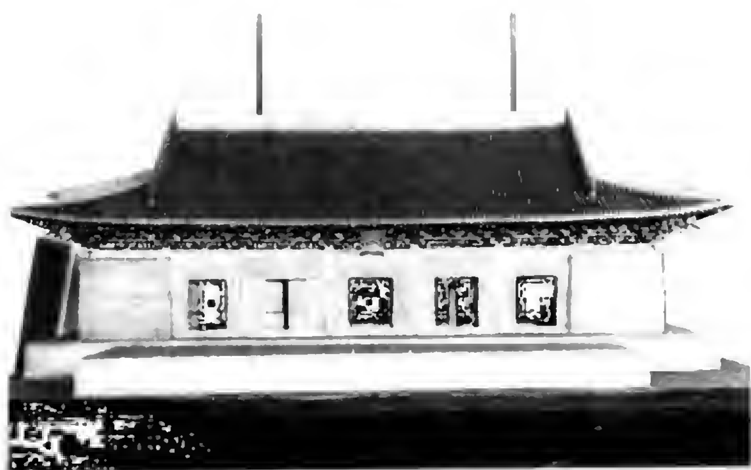


图 6－72　山西朔县崇福寺弥陀殿模型



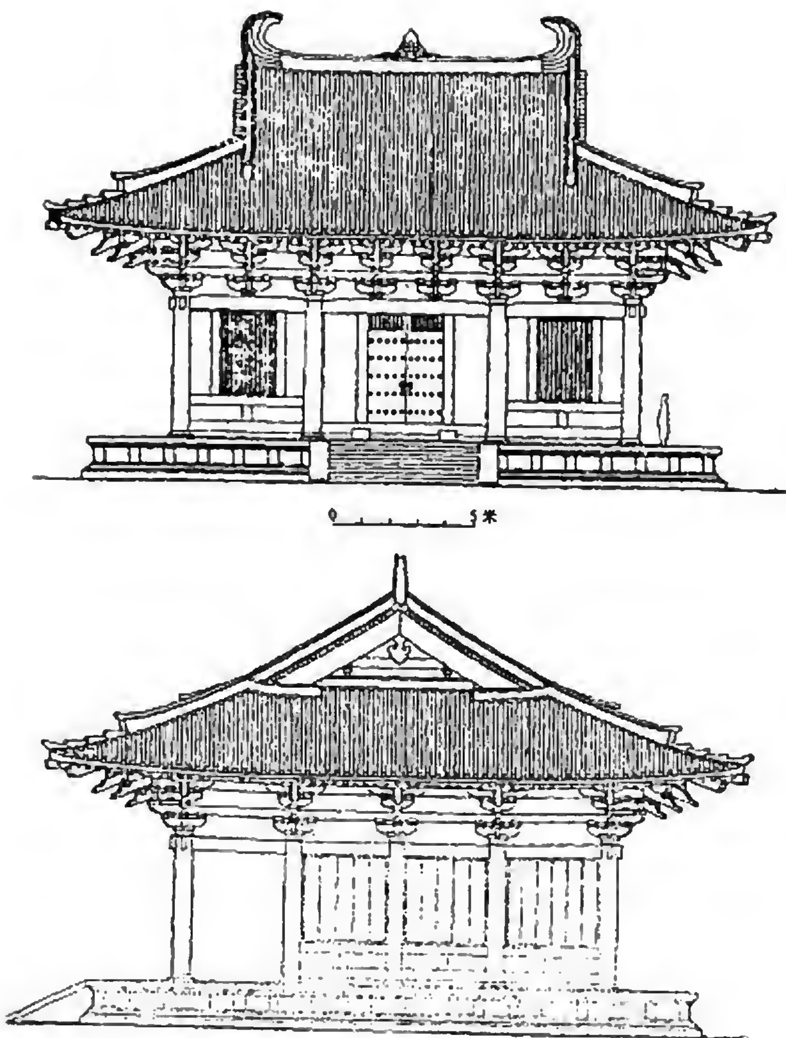
图 6－73　苏州玄妙观三清殿

寺大殿为 1211 平方米。善化寺大殿为 1011 平方米。其余五座有一座是中小型寺院的主殿，即开善寺；有两座是主殿前后的大殿，也是中轴线上的重要殿堂，即广济寺三大士殿和善化寺三圣殿；还有两座分别是独乐寺和善化寺的山门也都在中轴线上。

它们全都是单檐，但从其他资料可知也有重檐，如后土祠坤柔殿等。重檐庑殿是最尊贵的体制，使用较少。

歇山屋顶造型比较丰富，轮廓更多变化，它的山尖部分，辽宋时常是敞开的，空灵剔透，减轻了屋顶的沉实感，这些都与庑殿顶形成对比，所以常用作大寺的左右配殿或中小型寺院的主殿。十九座实例中有十三座是中小寺庙的主殿，见于大云院、镇国寺（图 6－70）、华林寺、独乐寺、保国寺（图 6－71）、元妙观、晋祠、玉皇庙、初祖庵、崇福寺（图 6－72；图版 71）、甘露庵、玄妙观（图 6－73）、云岩寺等；有三座是大寺的配殿，即隆兴寺的慈氏阁、转轮藏殿和善化寺的普贤阁等；有一座在大寺的次要轴线上，如华严寺的薄伽教藏殿，对主殿也起陪衬作用；另有两座是中轴线上主殿之前的次要殿堂，即隆兴寺摩尼殿和晋祠献殿（图 6－74～77）。

从表中也可见到，歇山顶中三开间的中小型建筑占很大比例。全部十五座（不算莫高窟窟檐）三间的建筑，就有十三座是歇山。这十三座建筑除了履阁和晋祠献殿的平面为长方形以外，其他十一座的平面都接近于方形（暂以进深与面阔之比大于 1:1.3 者为接近方形的标尺），其平均值为 1:1.07。开间数较多而平面近于方形的殿堂还有圣母殿和摩尼殿两座，平面比值 1:1.27 和 1:1.23，也都是歇山。平面为长方形的歇山顶



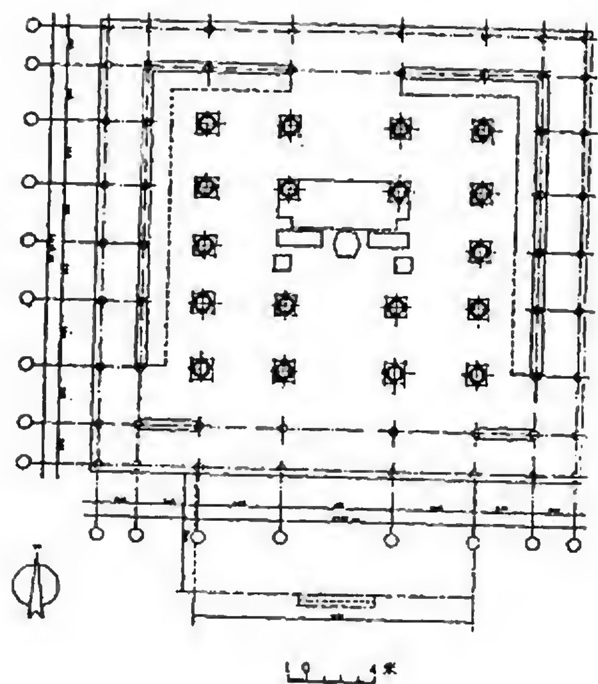
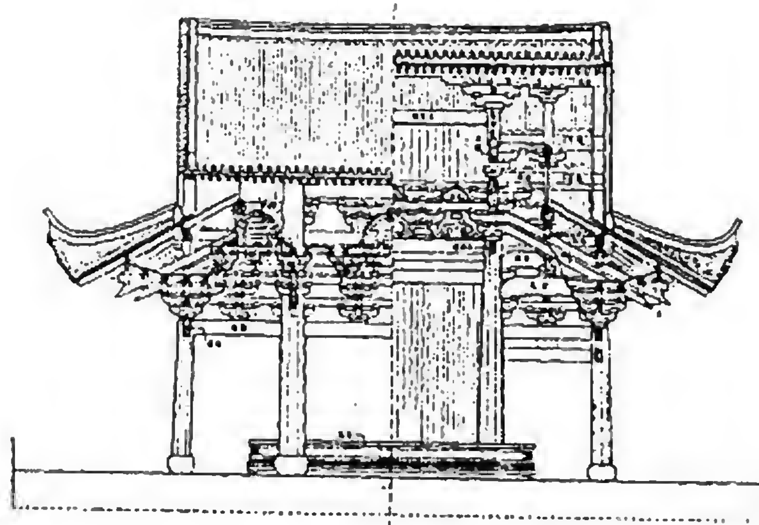


图 6－74　福州华林寺大殿



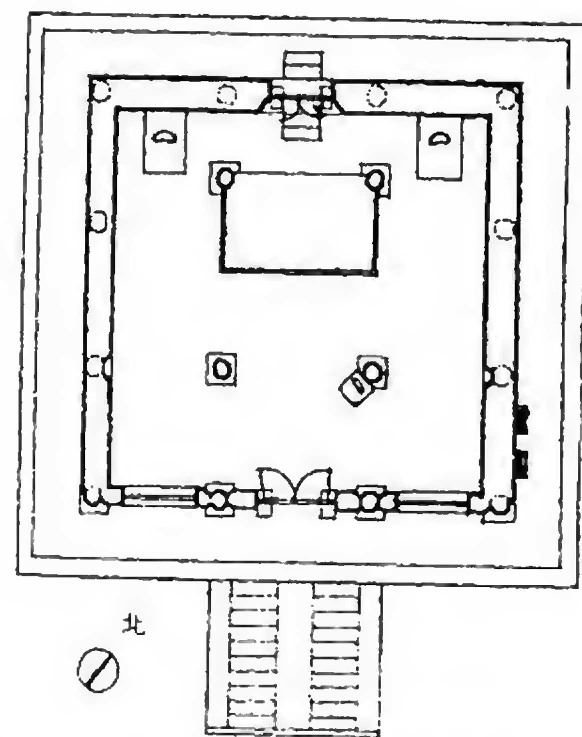


图 6－76　河南登封少林寺初祖庵平面

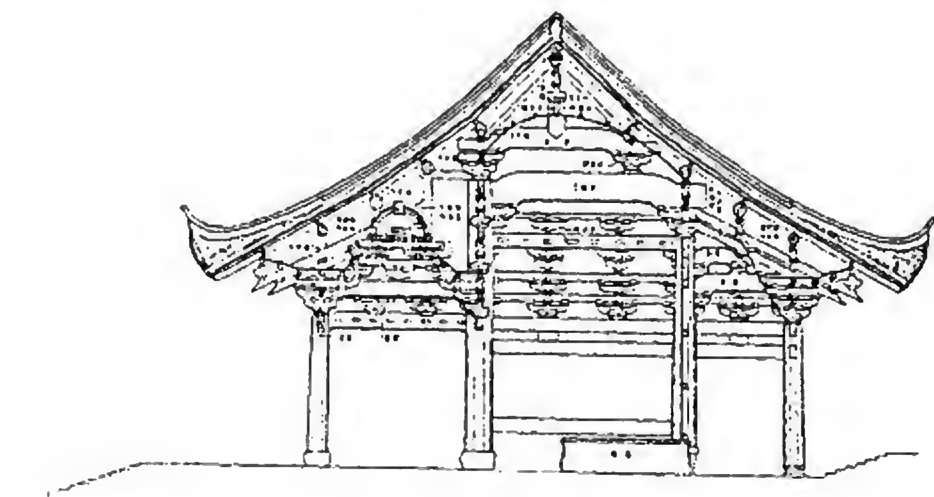


图 6－75　浙江宁波保国寺大雄宝殿立、剖面

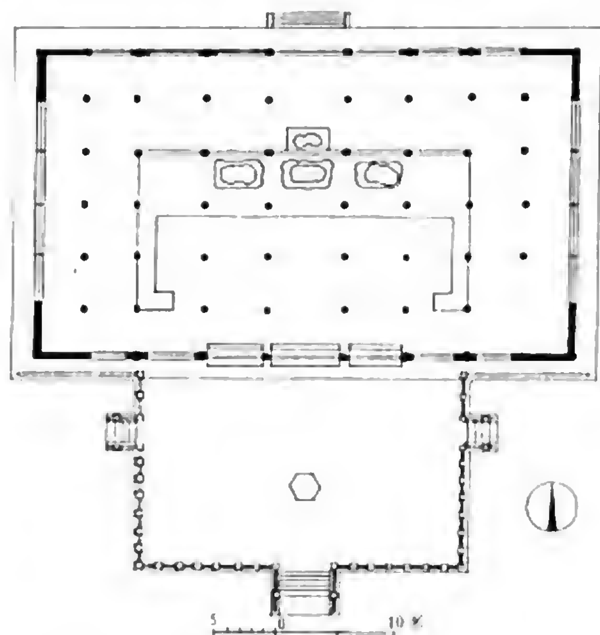


图 6－77　苏州玄妙观平面



图 6－78　敦煌莫高窟第 53 窟窟前北宋建筑复原

建筑共六座，三间到九间不等。而全部八座庑殿顶建筑都是明显的长方形，平均平面比值为 1∶1.87，其中包括三间的独乐寺山门，其平面比值为 1∶1.89。方形和接近方形的平面之广泛采用歇山顶，是由造型和结构要求决定的。接近方形的平面，从四角向平面中心引 45°斜线，所交出的正脊将十分短促，而且交点落在当心间两片梁架以内，构造难以施行。若改为歇山，可以保证正脊两端落在当心间两片梁架上，通常还在两端各增加一个支持山尖部分的辅助小梁架，来增加正脊长度。同时，这个时期的歇山正脊两端，还有一段从辅助梁架悬挑出来的长度，谓之“出际”，可使正脊更加加长，以保证正脊之长与通面阔之间有合宜的比例。

此外，敦煌莫高窟第 53 窟北宋建造的窟前建筑，面阔三间，据复原研究也是歇山顶，正脊长度有合宜的比例（图 6－78）[12]。

楼阁也常是歇山顶，表中四座楼阁全是。其中观音阁的平面比值是 1∶1.43。另如普贤阁、慈氏阁和转轮藏殿，为 1∶1 或 1∶1.05，都是配殿；可见它们都有尽量减少体量，不使面阔太大，同时又强调其竖向感的倾向，以便与体量较大、横向感较强的主殿取得对比。这一方式，我们早在敦煌唐代壁画中就已见到了。

在庑殿顶建筑中，只有三大士殿的平面稍接近方形，其平面比值为 1∶1.36，所以它的正脊在比例上显得很短促，但因其面阔为五间，正脊两端仍可在当心间以外，构造仍是可行的（图 6－79～81）。

中国现存最早的悬山顶建筑实物是山西平顺后唐龙门寺西配殿，还有一座是佛光寺金代建造的文殊殿（图 6－82）。这种屋顶不受平面比例限制，但其艺术表现力较弱，两座实例都只作配殿。未列入表中的尚有

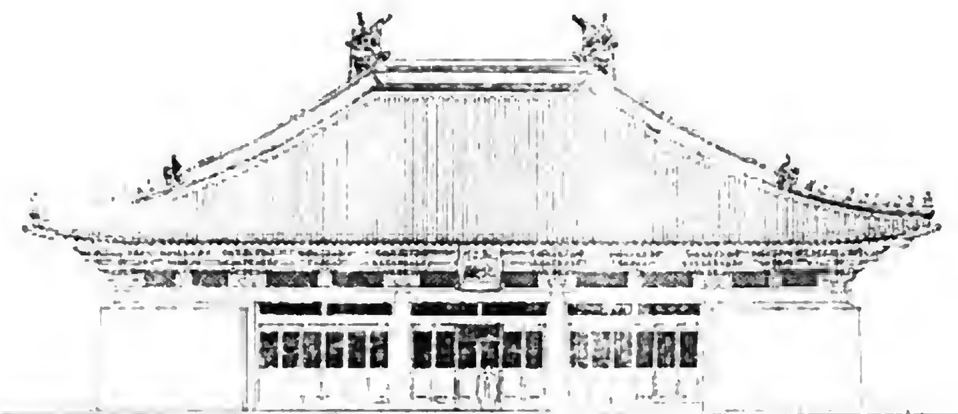


图 6－79　河北宝坻广济寺三大士殿立面

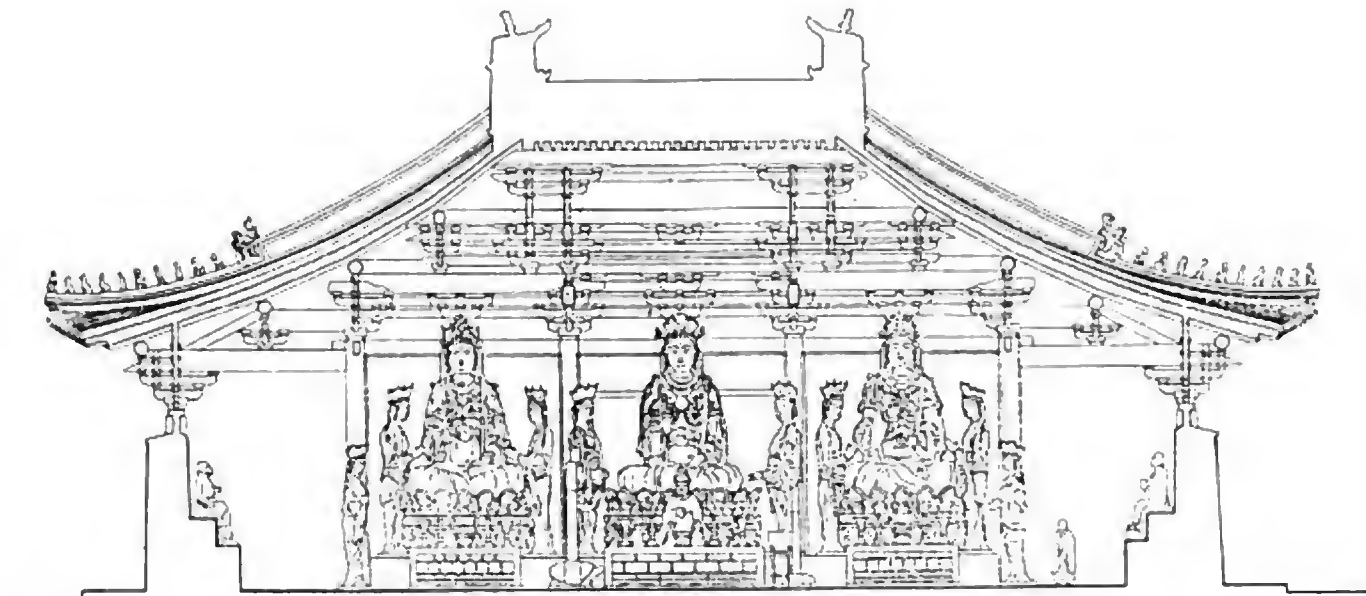


图 6-80　广济寺三大士殿纵剖面

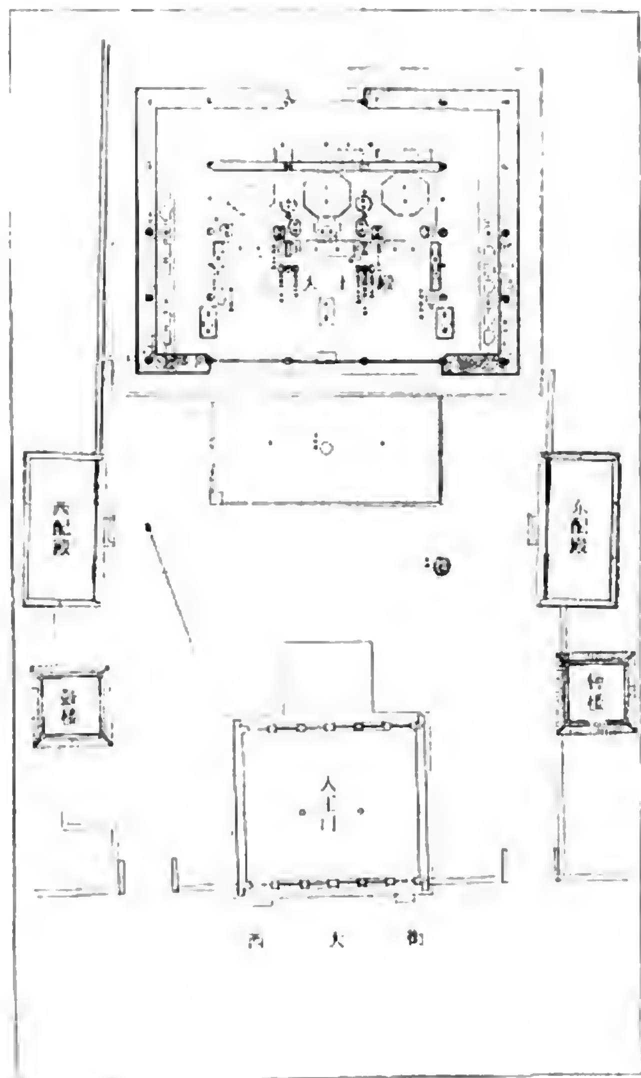


图 6-81　广济寺总平面



图 6-82　山西五台山佛光寺文殊殿

四五座，都在山西潞安县，也只作为小寺的主殿或在主殿前后。

古代匠师确实以其作品显示了他们丰富而精微的形式感受能力。

三　内部空间

中国建筑采用木结构，木结构的特点是构架的整体性极强，以至某一局部的甚至不太大的变动，也可能引起整体构架发生显著的改变，真可谓“牵一发而动全身”了。所以与西方砖石结构建筑相比，单体建筑的

外部形象和内部空间处理都受到极大限制。但仔细审察，其内部空间仍是相当丰富的，匠师们能在木结构的限制所造成的困难条件下，根据创造对象的各种不同要求，惮精竭思，付出巨大的努力，实属难能可贵。

空间与塑像的良好关系

中国现存古代建筑绝大多数是宗教建筑，殿堂内一般都供奉着佛、菩萨或神仙塑像，建筑如何与塑像密切配合，使二者契合无间，成为内部空间处理的突出问题。一般来说匠师们都做到了：一、使塑像所处的空间特别高大，以空间的对比来强调它的重要性；二、尽量使塑像处在一个相对独立的、具有较强的完整感的空间内；三、塑像前景争取尽量开阔，减少遮挡，以便于瞻视并保证有足够的礼拜场地。

殿堂都是接近平面纵轴处（即与面阔平行的轴线，一般为长向）空间最高，塑像都安排在这个区域而稍偏后。若采用天花，也是接近平面中心安置塑像的区域最高，更多是在此安设藻井，使空间愈加增高，并以其装饰性进一步突出塑像。在塑像下都有佛坛，以加大人们仰瞻塑像时的垂直视角，增加神佛的庄严感。同样重要的是，佛坛造成了一个与凡人活动区域相对独立的特殊空间，并加强了众多造像的群体感。一般都在佛坛后侧建扇面墙，或是利用塑像的巨大背光来分割空间，若扇面墙在左右向前围合，空间就更显完整。佛坛和三面围合的扇面墙若在广殿中的体量不大，就成为佛龛（图6－83）。

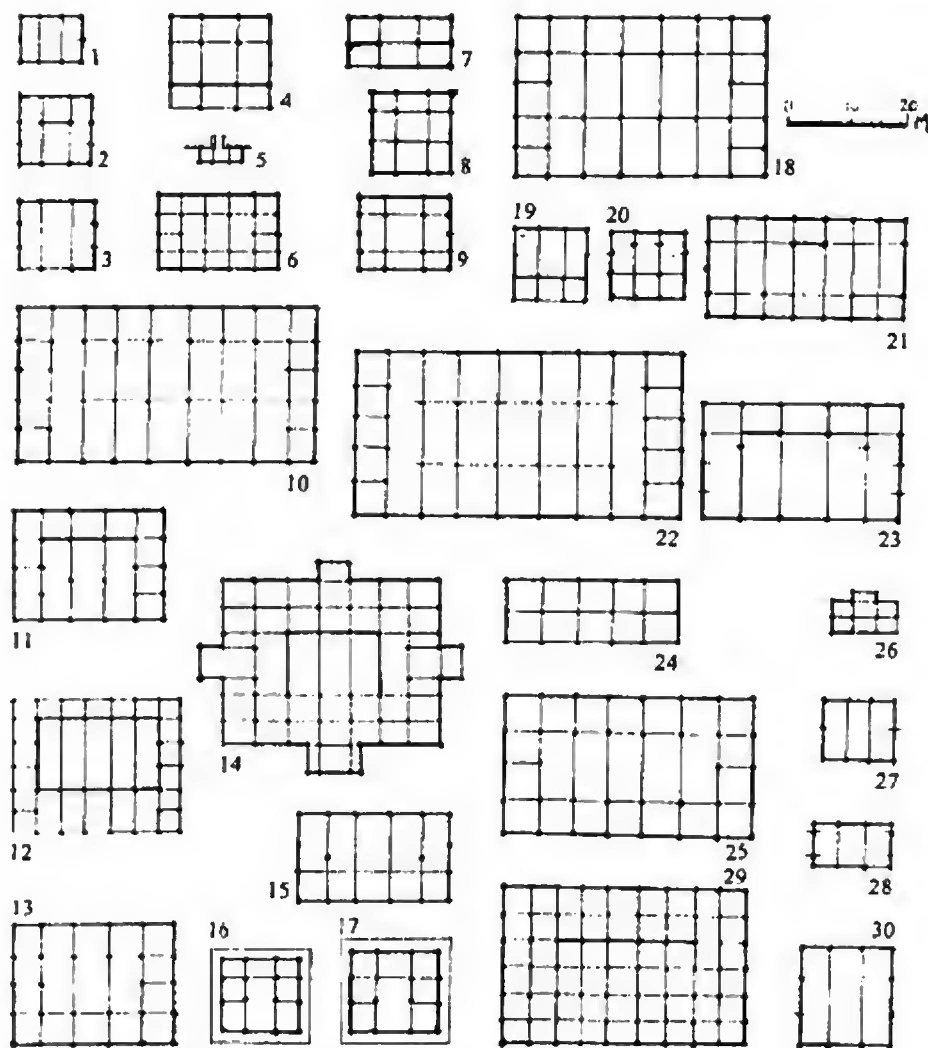


图6－83　五代两宋辽金重要殿堂平面示意

1　龙门寺西配殿　2　大云院大殿　3　镇国寺大殿　4　华林寺大殿　5　敦煌莫高窟第427窟窟檐　6　独乐寺观音阁　7　独乐寺山门　8　保国寺大殿　9　元妙观三清殿　10　奉国寺大殿　11　广济寺三大士殿　12　晋祠圣母殿　13　华严寺薄伽教藏殿　14　隆兴寺摩尼殿　15　开善寺大殿　16　隆兴寺慈氏阁上层　17　隆兴寺转轮藏殿上层　18　善化寺大雄宝殿　19　玉皇庙玉皇殿　20　少林寺初祖庵　21　佛光寺文殊殿　22　华严寺大雄宝殿　23　善化寺三圣殿　24　善化寺山门　25　崇福寺弥陀殿　26　甘露庵蜃阁　27　善化寺普贤阁　28　晋祠献殿　29　玄妙观三清殿　30　云岩寺星辰殿

六架椽屋空间

若进深只有六架椽，往往前部完全无柱，只在佛坛后沿的扇面墙内设柱，以减少塑像前的遮挡，如大云院大殿（三间）。扇面墙将室内分成前大后小两个空间，在前部立坛造像，空间完整开阔，光线充足。玉皇

殿（三间）的梁架方向恰与以上二例相反，它保留了前金柱而取消了后金柱，这是因为此殿设了前廊，门窗安在前金柱一线，殿内空间仍然完整，并有足够的深度。初祖庵（三间）殿内的每缝梁架都有前后柱，前部二柱虽然仍在正常位置，但它的后部二柱以移柱手法向后移了半椽，结构为“前乳栿后一椽半栿对中二椽半栿用四柱”，佛坛也随之后移，同样起了开阔前景的作用。

八架椽屋空间

进深若为八架椽，如前面完全没有柱子，将会出现较多的六椽栿，在结构上产生困难，此时经常采用减柱法或移柱法来安排柱子。

保国寺大殿（三间）内部四柱，总面阔仅11.9米，当心间就占了5.7米；次间3.1米，仅及当心间的一半稍多，其意图是尽量使柱子向左右让开，以突出佛像所在的空间。其中两个前金柱又向后移进一椽，使当心间结构为“前三椽栿后乳栿用四柱”。同时，移柱也使当心间的前间接近正方形，可以在此做出藻井，以压低前部空间，与佛像所在的“彻上明造”即不设天花藻井的高大空间形成对比。

崇福寺弥陀殿（七间）的正中五间只有两个前柱，它先是减去二柱，再移动余下的二柱，当人立于大殿当心间殿门时，这两棵柱子丝毫不遮挡坛上的三尊塑像。在这列柱子上面，匠师们大胆使用了两层大内额，额间设大驼峰，构成纵向梁架，虽然压低了前部空间，但并不遮挡瞻仰佛像的视线。其他梁架都搭在这条纵向梁架上，使所有的大梁都没有超过四椽架长，结构为“前后乳栿对四椽栿用三柱”（图版72）。

佛光寺文殊殿（七间）减柱最多，若按一般做法应设的十二根柱子减掉了八根，只留下了四根，两根后金柱在当心间，两根前金柱在次间外侧，在这两列金柱上各用一列形如桁架的纵向梁架，承托各间横向梁架，内部空间十分开阔。

三圣殿（五间）也如弥陀殿同时使用了减柱和移柱两种手法，当心间缝只设两个后金柱，减去两个前金柱，结构为“六椽栿对乳栿用三柱”。在后金柱一线砌扇面墙，此墙长通次间，墙前坛上设三尊坐像，每间一尊。次间缝也减去了前金柱，同时又减去中柱，为了使荷重更大的次间梁架保证安全，并承载庑殿顶山面屋顶及正脊两端的重量，将后金柱向前移动一椽，结构为“五椽栿对三椽栿用三柱”。但此殿以后重修时，在当心间缝的六椽栿下各加了两根辅柱，损伤了原设计的意图。

三大士殿（五间）当心间的两个前金柱从正常位置后移一椽，使进深方向从前至后分成三椽、三椽、二椽三部。此二柱距塑像较近，遮挡较多，不一定是好的处理。

大于八架椽屋空间

屋深大于八架椽时，鉴于木材的强度，一般必须要有前内柱，但也力求减少，最好只有一列。

奉国寺大殿（九间）进深十架椽，它的前部柱列在进深四椽处，使所有栿长都不超过四椽，结构为“前四椽栿后乳栿用四柱”。

善化寺大殿（七间）与奉国寺大殿相似。

华严寺大殿（九间）是全部实例中最大的殿堂，通面阔达53.9米，通进深达27.5米，十架椽，也只用两列内柱。为了使布局前后对称，以简化构造和施工，它的前后两列内柱都从正常位置向内移进一椽，剖面图上从前至后成三椽、四椽、三椽的比例，结构为“前后三椽栿对四椽栿用四柱”。居中的栿也未超过四椽长，但已达13.5米，空间也最高，用以安置塑像是合宜的。此殿扇面墙以后的空间也因此比一般殿堂宽出一椽，大大减少了长达50余米的巷道的狭迫感。

在这个时期的遗例中，只有在南宋苏州玄妙观（《平江图》碑中署此为天庆观）大殿三清殿（九间）内，柱网严格纵横对位，一根不减不移。此殿进深达十二架椽，内柱多达四十根，众柱林立，空间效果不佳。

重檐建筑空间

重檐殿堂可举圣母殿和摩尼殿为代表。

圣母殿（七间）总进深达十二架椽，但因是重檐，最外一圈有两椽深的副阶，所以上部歇山顶的构架仍为八架椽。它的结构特点是上檐的前檐柱只有半截，未通达地面，同时只有前金柱而无后金柱，结构为乳栿对六椽栿，主体空间在左、右、后三面沿檐柱一线设墙，前墙则退进到前金柱。下檐前廊在副阶檐柱上搁置四椽栿，栿尾插入前金柱内，在此栿上又置一层三椽栿，上檐的半截子前檐柱就压在这条栿上，造成此殿前廊深达四椽，较一般廊深加宽一倍，十分宽敞，满足了此殿创造一个开朗活泼气氛的意图。殿内没有一根柱子，圣母像置于中心龛内。

摩尼殿（七间）平面中心面阔五间进深十架椽的屋顶是一座完整的歇山，是为上檐，结构为前后乳栿对四椽栿。下檐即围绕中心的一圈副阶的单坡顶，总体构成歇山重檐。但它的外墙未按一般做法设在上檐檐柱一线，而转放到副阶檐柱，所以虽有副阶却没有周围廊，殿内空间相当宽广。此殿外墙完全不开窗，光线仅从斗拱之间的小小明窗射入，内部比较幽暗，外观也较沉重，与圣母殿大不相同。不过它的四座龟头屋有效地减弱了外观的封闭感。龟头屋在五代两宋曾盛行一时，尤其黄鹤楼、滕王阁等大型风景建筑和园林建筑使用更多。

楼阁空间

楼阁的内部空间可以观音阁为例。观音阁（五间）进深八架椽，内部置一圈金柱，位置正常。外观两层，但腰檐和平座形成为一个暗层，所以结构实为三层。阁内有高达 16 米通三层的观音塑像。阁采用套筒式结构，平座层和上层都是中空的，周绕由金柱向内出挑斗拱承托的两层勾栏，人们可围绕两层勾栏在大像的中部和上部瞻仰塑像。平座层勾栏平面长方，上层勾栏平面收小，形状改为长六角形。在大像头顶还有更小的八角形藻井。由下仰视，两层勾栏至藻井层层缩小，平面形式发生有规律的变化，富有韵律感且增加了高度方向的透视错觉，建筑和塑像配合非常默契。上层除藻井外，内外槽都有“平棋”，即以小方木组成的格网天花，外槽平棋较低，内槽提高与藻井底平，强调了观音塑像所在的空间（图版 73）。

通过以上分析，我们已深切感到古代匠师的杰出才思。他们在建构某一建筑之前，必已对其在组群中的作用和地位做过通盘考虑。在确定了基本规模和形式以后，又进一步结合具体功用，运用梁架的丰富变化，克服木结构的局限，合理有效地组织内部空间，而臻至美。其游刃于全局的魄力，明察于毫微的精严，都足令人叹赏。

在这个基础上，匠师们还要对建筑的部件、装饰与色彩做进一步的艺术构思。

第五节　建筑部件、装饰与色彩

在技术已经完全成熟，经验积累相当丰富的基础上，适应这个时代大量营建的需要，北宋出现了两本建筑技术专著，一为宋初大匠喻浩所著《木经》，一为北宋末的《营造法式》，前者为民间著作，后者为官书。《木经》早佚，只在沈括的《梦溪笔谈》中稍有提及。《营造法式》保存至今。

《营造法式》由李诫奉旨编修。李诫（？～1110），字明仲，郑州管城（今河南郑州）人，任职成事郎将作监十三年，属工部，掌管宫殿、城郭、府第、佛寺等营缮事务。为便于管理工料，规范建筑做法，李诫奉旨编修《营造法式》，历二十余年，至元符三年（1100）书成，崇宁二年（1103）颁行，是中国古代少有的建筑技术专书，对今天了解建筑的艺术处理手法也有重大参考价值。《营造法式》的内容除类似于现代工程定额的“工限”和“料例”之外，还包括各种做法，即建筑各部件的形制，并附有插图。在此，我们主要依据实例，参以《营造法式》，对建筑的部件、装饰与色彩加以综述。

一　柱子的侧脚与生起

柱子的侧脚和生起在唐代已经开始，这个时期仍广泛采用，只有很少的实例（如敦煌窟檐和莆田元妙观三清殿）不用。所谓“侧脚”即除平面中部的柱子外，其他柱子在柱首保持柱网原位的情况下令柱脚向外微出，全柱向平面中心微微倾侧；“生起”即除平面中部的柱子外，其他柱子都略微增高，距平面中心越远增高越多。《营造法式》对此有很具体的规定，如侧脚尺寸在正面为柱高的1%，山面为0.8%；三间生起二寸、九间生起八寸等，间数越多，生起也越高。实例的数值或高或低，不完全与规定相符，以圣母殿的侧脚和生起最为显著。

侧脚和生起是固结构架的需要，使得各构架聚敛为一个整体的坚固而柔韧的网架，尤其有利于抵抗突发的水平外力如地震和巨风。同时，侧脚和生起又是造型的重要手段，前者使垂直线条不再完全垂直、各柱不再完全平行，后者使包括屋檐在内的各水平线条也不再完全水平和平行，但又绝不过分，全屋显出一种富于内蕴的气质，含蓄而温婉。

二　屋面举折、生起、推山、出际和屋角起翘

中国建筑的屋面在进深方向呈凹曲面，上陡下缓，古称反宇，大约自汉末已有施行，大大软化了大片屋面的僵直感，在造型上有很大作用。这种屋面的造成其实并不复杂，是由各槫的高度决定的，即上一个槫间高差总比下一个槫间高差略高。宋代以后将形成凹曲面屋顶的方法称为“举折”，“举”指由檐槫至脊槫的屋架总高度，“折”指由檐槫至脊槫各槫高度确定的方法。《营造法式》的原则是先定举高，规定规模较大的建筑举高比例较小，为全进深的1/4，较小的建筑比例较大，为1/3，其间依据情况的不同又有变通之法。总举高确定后，在“侧样”即横剖面图中画出总举坡度线，然后再定“折屋”。折屋由上而下进行，即紧靠脊槫的下一槫的高度由总举坡度线下降二槫间水平距离的1/10，再连接此槫槫背至檐槫槫背为第二坡度线，再下一槫则从此线下降1/20，然后画第三坡度线，第三次下降为1/40，如此类推以至檐槫，最后得出一条上陡下缓的屋面折线，在槫背铺椽和望板，以望板上的苫背（瓦底垫泥）再加调整，铺瓦，最后形成凹曲屋面。实例诸屋顶除位于岩洞内不虞风雨的甘露庵蜃阁举高为1/4.4比较平缓外，其他大都与《营造法式》基本相符，如大型建筑奉国寺大殿和开善寺大殿，为1/4和1/3.9，小殿初祖庵为1/3.18（图6－84）。

无论规定还是实例，宋辽屋顶比唐代已有渐趋陡峻的倾向（唐代南禅寺大殿和佛光寺大殿举高分别为

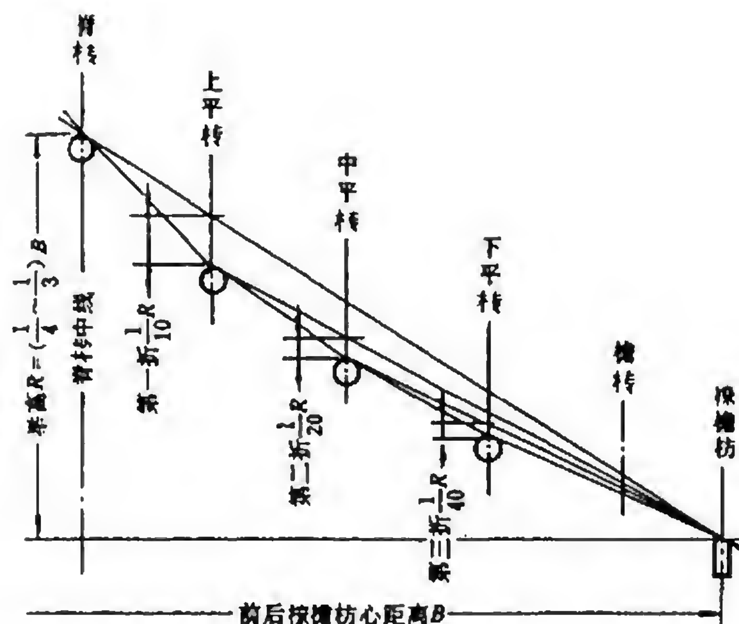


图6－84　《营造法式》规定的举折法

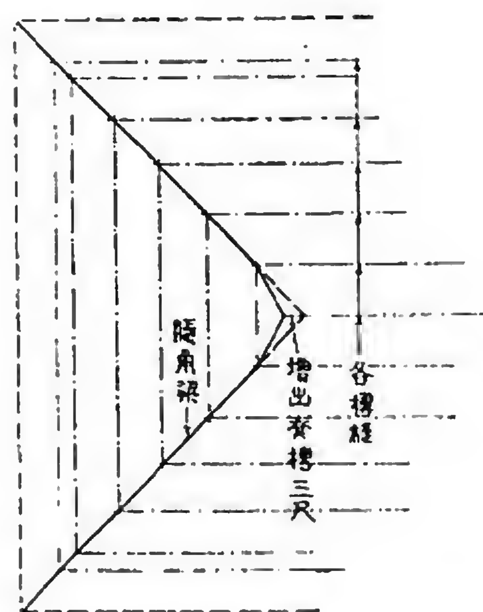


图6－85　《营造法式》规定的推山

1/5.15和1/4.77)，但比起明清仍较平缓舒展，凹曲的弯度也不过分，显得自然从容。总的来说，自唐至清，屋顶坡度呈由缓向陡的发展态势。这种发展态势也反映在宋、清屋面的凹曲线生成方法的不同：宋代的“举折”是先定总举高，再由上而下定各槫高度，可以保证屋顶不至过于陡峻。明清正好相反，是从下而上依越来越陡的一定比例依次确定各檩高度，最后得出脊檩高度，总举高未曾预先确定，屋坡往往过于陡峻。

生起不但实行于柱，也实行于屋顶，即屋面在横向并非水平，也是一条凹曲线，中间低两端高。做法是在同一列连续的槫靠近两端的槫背上，加一件长三角形的“生头木”，内低外高，椽子铺在上面，自然就形成了屋面两头的生起。唐佛光寺大殿已有此做法，生头木较短，辽奉国寺大殿的生头木很长。还有一种做法不用生头木，而是调整靠近山面的各槫下面的短柱高度，使各槫本身不是水平的，内低外高，北宋隆兴寺摩尼殿就属此种。配合着屋面的生起，正脊自然也是中低外高的曲线。

为了纠正庑殿顶大殿由于透视变形而产生的正脊缩短的错觉，正脊常向山面推出，称之为“推山”。推山最早出现于辽，但现存辽代实例所见不多，如辽代庑殿顶建筑独乐寺山门、广济寺三大士殿、善化寺大殿都未见用，只见于开善寺大殿。开善寺大殿的推山由紧接檐槫的下平槫即开始，以上各槫依次加大推出量，做法已甚成熟，估计当时一定还会有其他建筑也曾使用，只是没有保存下来而已。金代实例也见有庑殿顶屋面的推山，《营造法式》也有规定，在明清建筑中有更广泛的应用（图6－85)。

庑殿推山带来的一个副产品是庑殿脊（与正脊相交的四条斜脊，也可称垂脊）成为双曲线，使得从任何一个方向包括转角45°的方向看去都永远是一条曲线。

“出际”是加长歇山屋顶正脊的办法。在正脊端部梁架外侧，另加一个支持伸长了的正脊的辅助小梁架，称“采步金”，各槫再由采步金悬出，形成一个小悬山顶，此悬出的长度即称“出际”，《营造法式》对此也有规定。需要说明，与清式相比，宋式歇山顶正脊从梁架增出的长度较少，且山花部分常不封闭，小悬山顶可以看见，屋顶造型比例合度，并显得较为开朗活泼。清式歇山正脊增出很大，使得山花面积加大，又用山花板完全封闭，山花板的外皮只比山面檐檩中线退进一檩径，加上清式建筑挑檐不大，整个屋顶似不如宋式的轻灵秀柔，显得严肃有余甚至生硬。

屋角起翘此时已很普遍。从结构来考察，屋角起翘与斗拱的发展有很大关系。自汉唐而宋金，斗拱有明显缩小的趋势，外挑距离缩短了，屋檐的伸出从主要依靠斗拱出挑来承担逐渐改为主要由椽子来承担，转角45°的椽子受力尤大，逐渐加粗加高，成为角梁。为了使正侧两面的椽头上皮到转角部与角梁上皮取齐，在近角处的椽子必得逐渐抬高，于是在近角处的檐槫上加用一条长三角木，外高内低，椽子放在上面，就出现了角翘。角翘在造型上有很好的效果，它使屋檐变得十分轻灵。早在汉代，转角屋脊尽端已有用瓦件砌出上翘的形状，可见角部翘起的构思早就产生了。所以与其说角翘是结构发展的产物，毋宁说它是结构和造型处理综合发展的结果。唐代角翘尚不普及，宋辽遗物除边远地区如敦煌的几座窟檐和一座亭式小塔（慈氏塔）外，都已有了角翘。从现有实例看，宋辽时北方角翘比较缓和，南方则较高扬。苏州玄妙观三清殿和泰宁甘露庵的角翘都较高峻，三清殿或经后代重修，但甘露庵诸屋顶都是原建，足见当时的情状[13]。

所有以上处理，都是屋顶的重要造型手段。与西方建筑相比，屋顶是中国建筑最富表现力的部分，匠师们以其精审微妙的形象创造能力，创造出以上各种手法，大大减轻了庞大屋顶的沉重感。在屋顶上几乎找不到一条完全平直的线条和一片庞大僵滞的平面，所有的线和面都是微微弯曲的、柔韧的、轻扬的，跳动地流露出活泼的生命力（图6－86)。

三 斗拱

檐下的斗拱，正当屋顶和屋身两个较为简洁的大面之间，本来就容易受到人们的注意，由于檐下阴影遮映，更加引人入胜，所以，原本是出于结构需要的斗拱也就具有了造型上的意义。斗拱以其繁复深密与上下简洁大面适成对比，以其凹凸错综强调了阴影的起伏进退，有很强的装饰美。宋辽斗拱已十分繁多，有时在一座建筑中可以用到十几种到几十种。应县木塔用到的斗拱竟有六十余种之多。斗拱形状变化多端，名件冗

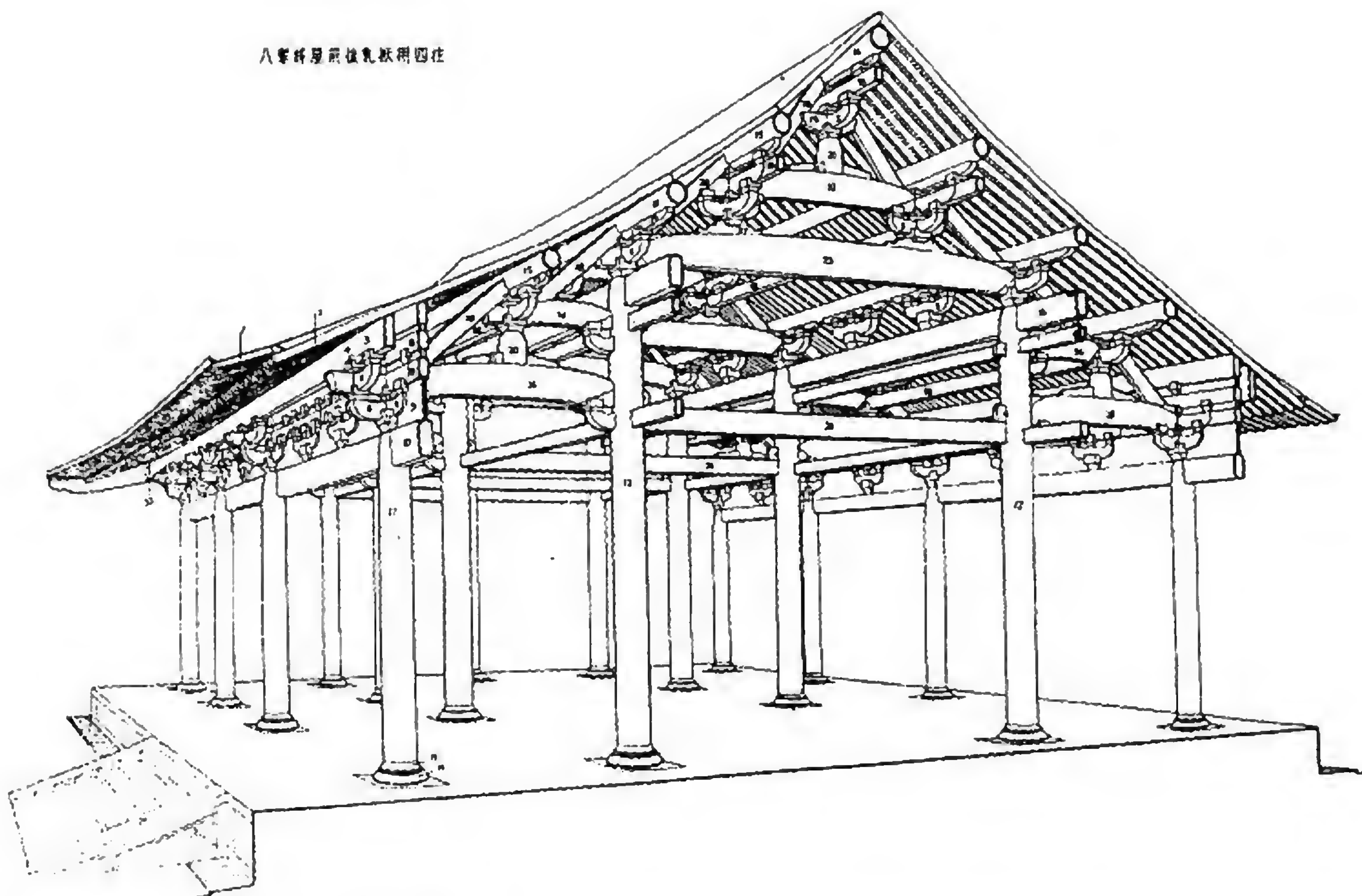


图 6－86 根据宋《营造法式》所绘大殿剖透图

1 飞子 2 檐椽 3 橑檐方 4 斗 5 拱 6 华拱 7 栌斗 8 柱头方 9 拱眼壁板 10 阑额 11 檐柱 12 内柱 13 柱櫍 14 柱础 15 平槫 16 脊槫 17 替木 18 襻间 19 丁华抹颏拱 20 蜀柱 21 合楷 22 平梁 23 四椽栿 24 劄牵 25 乳栿 26 顺栿串 27 驼峰 28 叉手、托脚 29 副子 30 踏 31 象眼 32 生头木

杂，对于非专业学者，滞碍难明，在此不拟过多涉及，只能简单指出几个明显的发展趋势（图 6－87）。

首先，与唐代相比，宋辽斗拱已开始由雄大壮健、疏朗豪放的风格向纤小细柔的方向发展，时代越晚，这个趋势越明显。这说明斗拱的装饰作用日益被人们所重视，但另一方面，斗拱的结构美也逐渐减弱，从艺术上来说，不能不说是一种得不偿失。这一倾向，也是时代审美趣味的不同所使然。

其次，补间铺作的数目也日益加多，形象也趋于复杂。唐代的补间除敦煌石窟中唐第 231 窟所见一处特例外，一般都只有一朵，形制比较简单，或不出跳，或起跳点比柱头铺作高，出跳数比柱头铺作少。到宋代，补间铺作已增至两三朵，起跳点和出跳数也同柱头铺作一样了。

由于补间铺作的加多、加高和补间栌斗的下降，辽宋时已普遍使用了普拍方。普拍方压在阑额和柱头上面，断面扁宽，可以承托颇大的补间栌斗，又可起到箍结各柱类似圈梁的作用。普拍方和阑额至角柱处大都已经出头，也有利于结构的紧固。唐代通行两条阑额，宋时多减为只有一条。

补间铺作日趋复杂的极端现象就是出现所谓"斜拱"，已见于敦煌五代石窟壁画，但未见五代实例，而曾在辽金一度盛行。这是在华拱沿进深方向向内外出跳的同时，又在左右 45°方向（或是 30°和 60°方向）也实行出跳。金代建造的善化寺三圣殿的斜拱最为繁复，向正面和左右 30°和 60°方向都伸出三跳华拱，立面上竟出现了十五个正斜华拱头。斜拱的用意完全在于装饰，结构上殊无必要。但这种装饰并不一定就美，且因构造过于复杂，以后也就不再多用。但斗拱向纤弱琐细方向发展的趋势并未终止，到了明清，终于大部丧失了朴质的意趣，蜕化成完全虚假的装饰，也就失去了美的大部分依据。这个发展趋势也是不平衡的，一般



图 6-87　宋式建筑柱头铺作斗拱

图 6-88　斜拱

1　善化寺大雄宝殿次间补间铺作　2　善化寺大雄宝殿当心间补间铺作

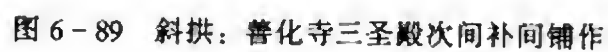


图 6-89　斜拱：善化寺三圣殿次间补间铺作

来说越接近中原腹地越明显，边远地区保留传统较多，如辽代建筑就有很强的唐代风格，敦煌的几座窟檐及慈氏塔甚至还表现出中唐以前的作风（图6－88、89）。

年代较早的如平遥镇国寺、蓟县独乐寺观音阁，斗拱较多保存唐代作风，尺度雄大，构造简洁，没有普拍方，也不用斜拱（图6－90、91）；而较晚的如摩尼殿、文殊殿和弥陀殿等，则呈现出变化的迹象（图6－92、93；图版74）。

在此要补充辽代一座重要建筑模型的情况，即华严寺薄伽教藏殿内的天宫壁藏。所谓壁藏即藏经橱，此殿壁藏做成天宫楼阁状，故名天宫壁藏。壁藏沿殿内左、右、后三壁布设，全木构，两层，至后壁中央断开，以让出后窗，而以拱形飞桥连结，共三十八间。最下为须弥座基座，下层为经橱，下层之上有腰檐、平座和勾栏。上层屋顶每隔三间耸起一间，作单檐歇山顶，各檐下都有斗拱。飞桥上也有殿，三间，左右挟屋各一间，也是歇山顶，挟屋歇山跌落一级。这是一座极其精美的建筑模型，十分真切地再现了当时建筑尤其是斗拱的面貌。斗拱尺度仍相当雄大，但补间铺作已完全同于柱头铺作，栌斗都坐在普拍方上，为“七铺作双抄双下昂重拱造”，即出跳四次，第一、二跳为华拱，第三、四跳为下昂，跳头有两层横拱。上、下檐补

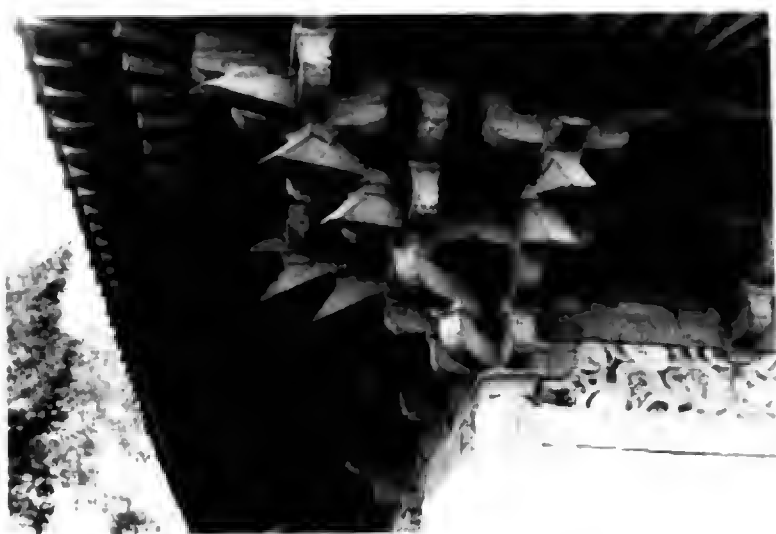


图6－90 山西平遥镇国寺大殿斗拱

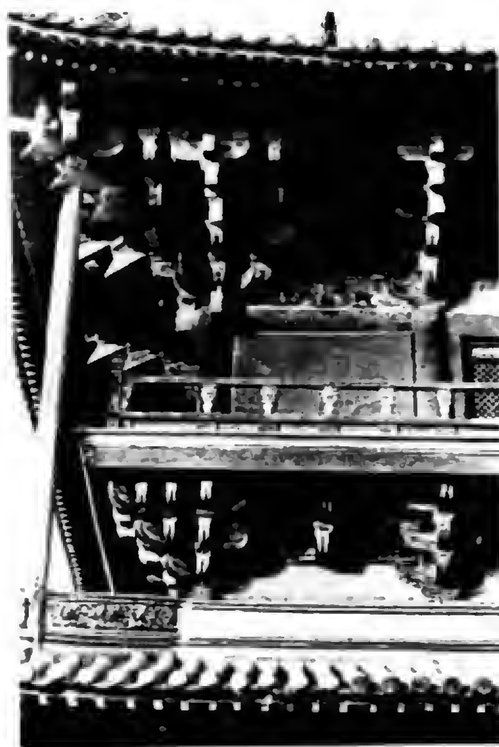


图6－91 天津蓟县独乐寺观音阁斗拱



图6－92 山西五台山佛光寺文殊殿斗拱



图6－93 河北正定隆兴寺摩尼殿斗拱



图 6-94　华严寺薄伽教藏殿天宫楼阁飞桥

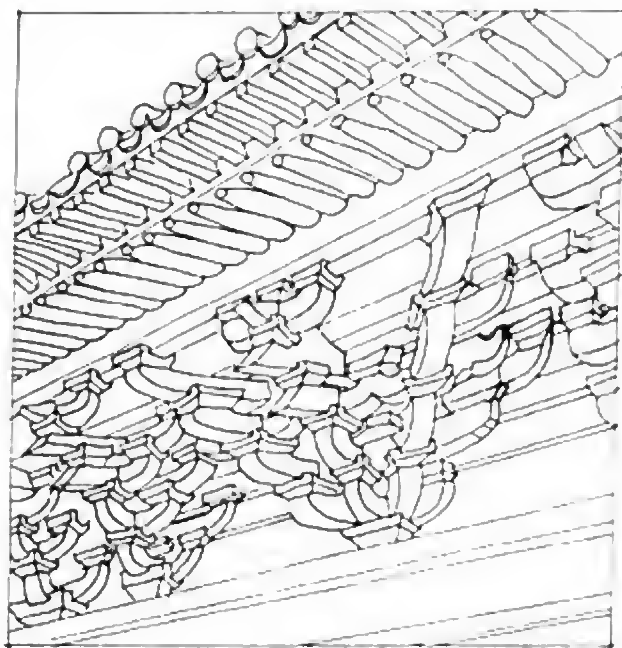
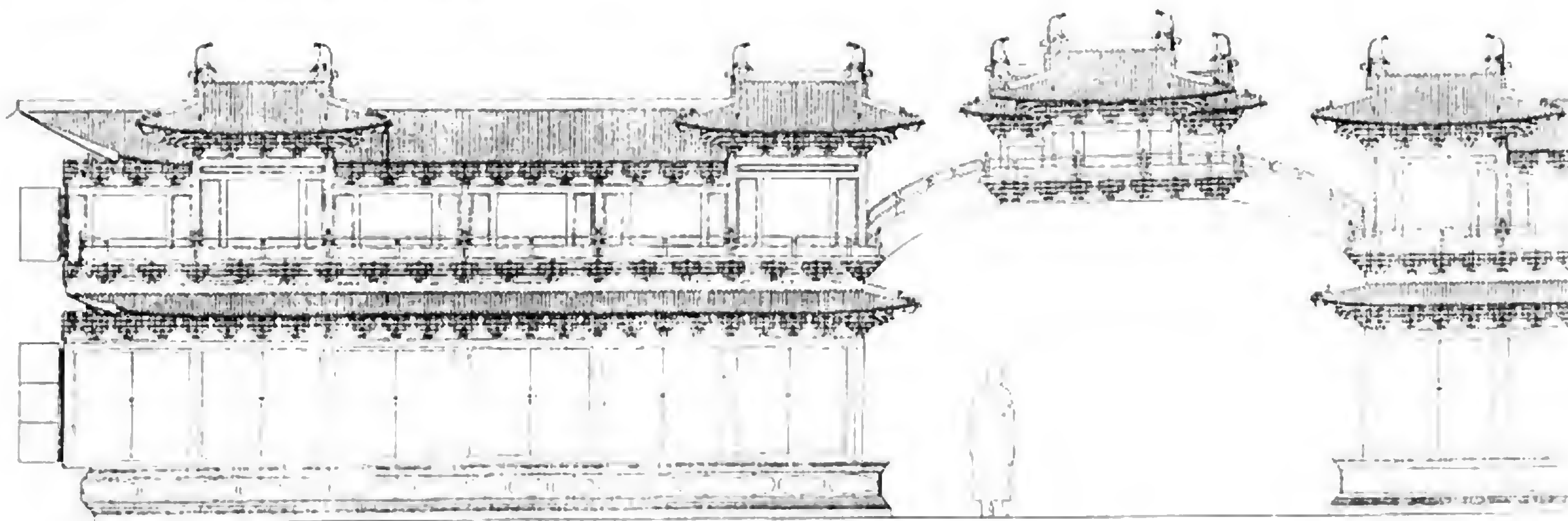


图 6-95　斜拱：华严寺薄伽教藏殿北壁天宫壁藏上层当心间补间铺作

图 6-96　华严寺薄伽教藏殿天宫壁藏



间每间三朵，平座每间两朵（图 6-94～96)。

四　装修

木装修分施于外檐和内檐，外檐装修如建筑物外围的门窗和栏杆，宋辽的内檐装修主要是室内的天花和藻井。

门窗

汉唐以来，门多为单扇或双扇板门。双扇门上常有铺首。从《洛阳伽蓝记》中所记北魏洛阳永宁寺塔，知至迟到北朝，已在重要建筑的板门上饰以排列成行的门钉，敦煌唐代壁画的门仍多如此，未见有明清广为盛行的格门（明清称格扇门)。五代宋时，格门开始出现并流行，上海博物馆藏五代白釉建筑形瓷枕，四面均作格门状，可知格门至迟在五代已经出现，宋代使用更多，是装修发展史上的一件大事。

格门又称格子门，在《营造法式》中有记载，与板门的最大区别就是将门扇分成上下两个部分，下部为板，上部则嵌以透光木格。显然，格门不但有利于室内采光，同时也以其精巧而多样的格子式样，大为增加

了建筑立面的装饰性，成为建筑的重要装饰手段之一。这种装修风格的变化不仅体现在格门上，其他如窗子、栏杆、藻井等等无不如此。可以说，这一变化透露了自中晚唐启其端、宋代更为增益的建筑艺术总体风格大转变的趋势。从此，中国建筑艺术开始脱离了秦汉的朴拙、隋唐的雄浑，而趋向于精巧繁丽，格门的出现只是这大转变的局部反映而已。由于装修的这一发展，宋代木工已分化出大、小木作两个专业，前者制作梁架柱枋，后者专事装修，比前者更加精细，要求更高的技艺。

《营造法式》卷七小木作格子门条内有"每间分作四扇（如梢间狭促者只作二扇），如檐额及梁栿下用者或分作六扇造，用双腰串（或单腰串造）"之语。所谓"腰串"，即横向木条，安装在门扇四周由木条围成的框内，以分割上下，类似清代所称的"抹头"，只不过抹头之称也包括框的上、下横木。单腰串的做法即清代的"三抹头"，是格门中最简单的，只将门分为上、下两部，下部称障板，上部即门格。河北涞源阁院寺文殊殿（辽）、涿县普寿寺塔（辽，砖刻）、山西朔县崇福寺弥陀殿（金），都使用单腰串格门。双腰串即清代的"四抹头"，两条腰串相距较近，所围的面积较小，为横长方形，称腰华板，即清代之绦环板。五代瓷枕所绘建筑的格门为双腰串，山西侯马董氏墓（金）的砖刻格门也一样。三腰串即清代的"五抹头"，除门扇中部外，在最底部或最上部还有一条腰华板，更为华丽，当时可能实际存在过，但用得不多，所以《营造法式》未曾提到，仅见于墓室，如山西孝义吐京墓（金）中的砖刻格门。至于清代用于最高级建筑的"六抹头"，有上、中、下三条绦环板，此时大概尚未实行。

《营造法式》所谓"……梁栿下用者或分作六扇造"，用在梁栿以下，显然是设于室内以分割空间，清代称为隔断。《营造法式》还说到"殿内截间格子"、"堂阁内截间格子"、"截间带门格子"等等，所指都是隔断，还没有出现像明清的"罩"那样更为空透的半隔断。

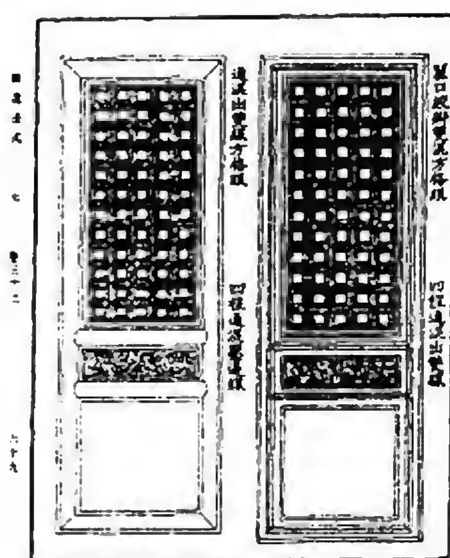
格门的木格式样，《营造法式》中只提到四斜球纹、方格眼等有限的几种，实物则丰富得多，如斜方格眼、龟背纹、十字纹、正斜三交棂花、菱花、球纹变体、柿蒂、簇纹填华、龟纹十字锦、亚字勾交、卍字纹、拐子纹等，还有各种无以名之的样式，可能多达数十种（图版75、76）。侯马董氏墓在一面墙上砖刻六扇格门，同时出现三种格心。从格心式样之多，亦可想见当时人们的心态：要在这个新发现的装饰天地里尽情炫示，琐细而华丽，不胜其繁。但在同一面墙的格门上呈现多种格心，有失喧哗，并不见其美。

障板有时仅为平板，有时也施用木雕，多在壶门内雕刻纹饰，如侯马董氏墓在障水板壶门内雕牡丹、芍药、菊、莲、葵花等花卉以及各种人物故事。

腰华板当然也是施加雕饰的地方，亦见于董氏墓。

据《营造法式》小木作制度记载，当时除格门外也有板门，即用几块竖向厚板拼合，板后横向连以多条称为"穿带"的木条。此外还有软门、乌头门等名称。所谓"软门"，其实也是一种板门，只不过不全用厚板，而是四边做框，"用双腰串或用单腰串"，四边框与腰串之间镶装木板，较板门轻巧。它是板门演变为格门的一种过渡形态，未得推广便为格门所取代。乌头门用于院墙。其名最早见于《洛阳伽蓝记》，用为永宁寺北门。据《唐六典》，六品以上才许用乌头大门。据《营造法式》，乌头门又名"阀阅"。关于"阀阅"，《史记》说："人臣功有五品……明其等为阀，积日曰阅"；《汉书》注云："古者以积功为阀……经历为阅"，故乌头门并非一般的大门，它的使用，含有旌表门第的意思，类似后世之牌坊。这在《营造法式》附有图样，在许多宋画如《高宗北使图》、《龙舟图》中也可见到。据《营造法式》，其做法是先立两根挟门柱，栽入地内，顶套金属套筒（即"乌头"），柱间连以横木，下装两扇门扇。门扇下段有上下各一条腰华板，其间障板称障水板，上部为直棂条，可见其实并不复杂。宋以后乌头门又称棂星门，宋元以至明清都只许用在如文庙、陵墓、道观等重要场合。但敦煌唐代壁画所绘数座乌头门，有的只是普通院门甚至厩门，并未见其高级（图6-97、99）[14]。

从敦煌石窟五代宋壁画可见，窗与墙的组合仍同于唐，即在门、窗周围增加多条水平和垂直的构件，即立颊、上额、腰串和心柱，与柱子、阑额和地栿相连。实例中格门和窗多通间开设，往往没有这么多的构件。



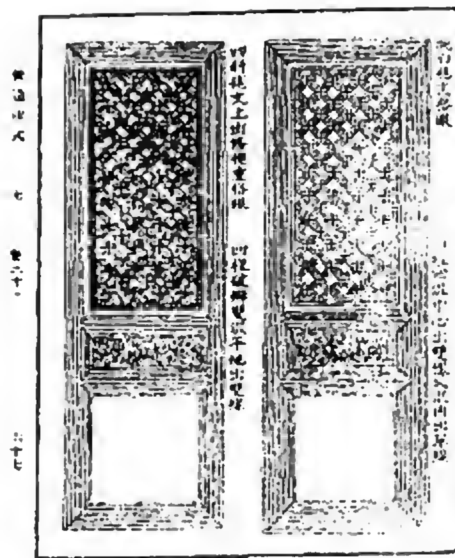
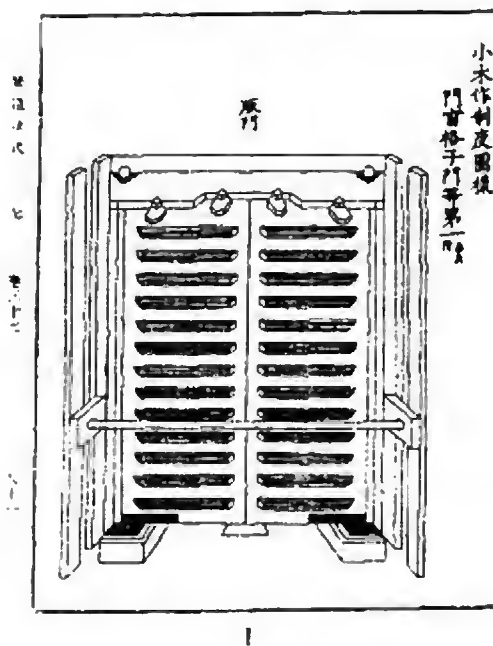
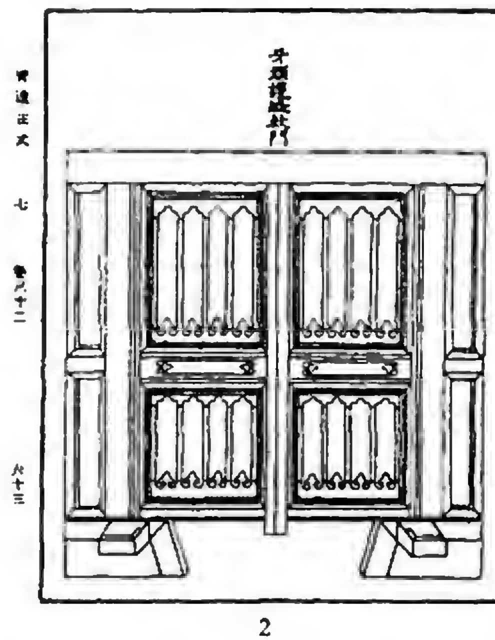


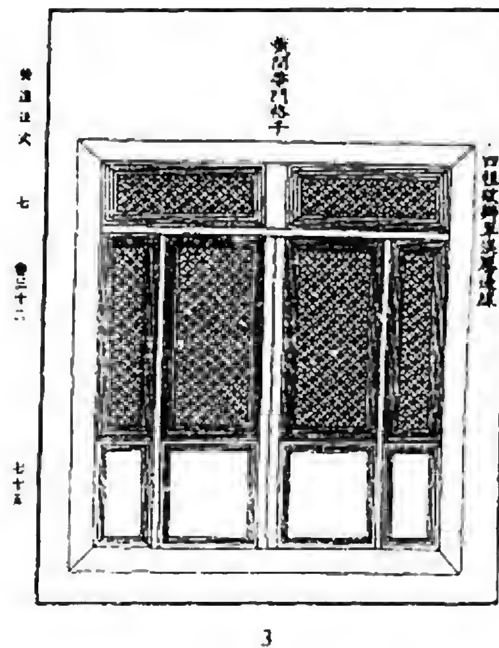
图 6－97 《营造法式》球纹格门门扇四种



1



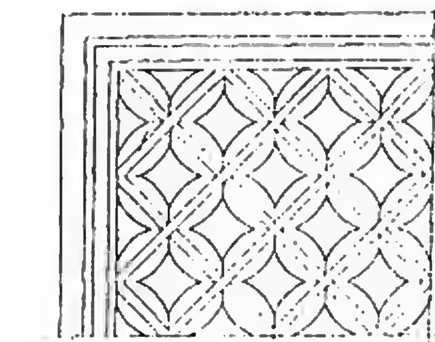
2

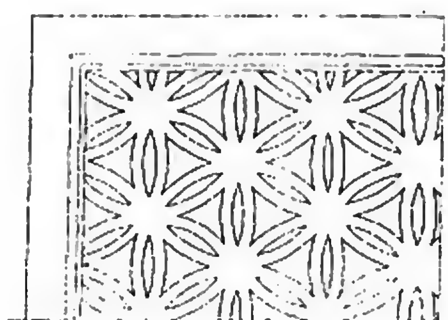


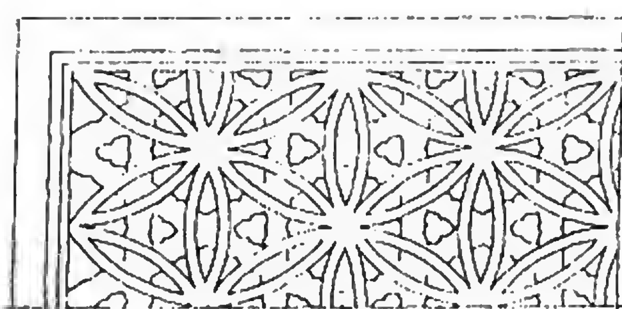
3

图 6－98 《营造法式》门

1 板门 2 软门 3 截间带门格子







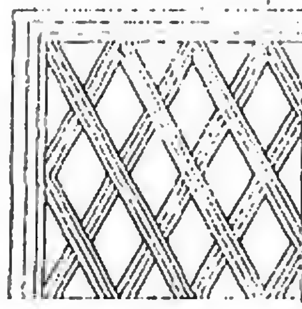


图 6－99 涞源阁院寺文殊殿格门

宋代的窗仍以直棂窗为主，直棂依棂条断面有板棂和破子棂两种：前者断面扁方；后者断面为三角形，是将方形断面的棂条沿对角线一破为二，尖角朝外，平面向内，以便糊纸。《营造法式》还载有所谓阑槛钩窗，即带有靠背栏杆用于临水建筑的窗，窗扇心安格子。窗扇有转枢，可以左右开启，开启后即可在窗前面水眺望（图6－100）。这一时期凡用格门的建筑，多用横披，即横贯门上的格子窗。前举阁院寺文殊殿和崇福寺弥陀殿都有横披。横披的窗格常不用直棂而式样繁多。

勾栏

宋代称栏杆为勾栏，或作钩阑。《营造法式》载有“单勾栏”与“重台勾栏”两种，实物以单勾栏居多。单勾栏的形式与唐代略同，由上而下横安寻杖（扶手）、盆唇和地栿，在寻杖、盆唇之间施瘿项云拱，或撮项云拱，或斗子蜀柱，其下再立间柱；盆唇、地栿和间柱之间用华板。重台勾栏是在盆唇与地栿之间加用称作为束腰的横木一条，束腰以上仍有间柱和华板，称大华板，以下无间柱，安通长的小华板。敦煌壁画中的宋代勾栏仍多只在转角处或台阶起止处用高起于寻杖以上的望柱，同于唐，但实例中则有望柱与檐柱对位、间间都有的，如大同华严寺薄伽教藏殿辽代壁藏平座以上所见。华板的样式甚为丰富，壁藏所用华板即多达三十四种，几乎间间不同（图6－101、102）。

宋画李唐《晋文公复国图》所绘建筑是典型的唐宋式样，其勾栏平段和转角均无望柱，寻杖、盆唇和地栿相交后出头，系所谓“把头绞项作”，只在台阶起步处竖立望柱。此做法已见于唐代。

天花和藻井

这个时期多数大殿都没有天花，梁架完全暴露，显现出结构之美，《营造法式》谓“彻上露明造”。但也有设天花者，虽在一定程度上遮挡了梁架结构，却使殿内空间感较为完整。一般在佛座或宝座之上，常做成藻井，上界面高起于天花，以强调重点，增加空间变化。

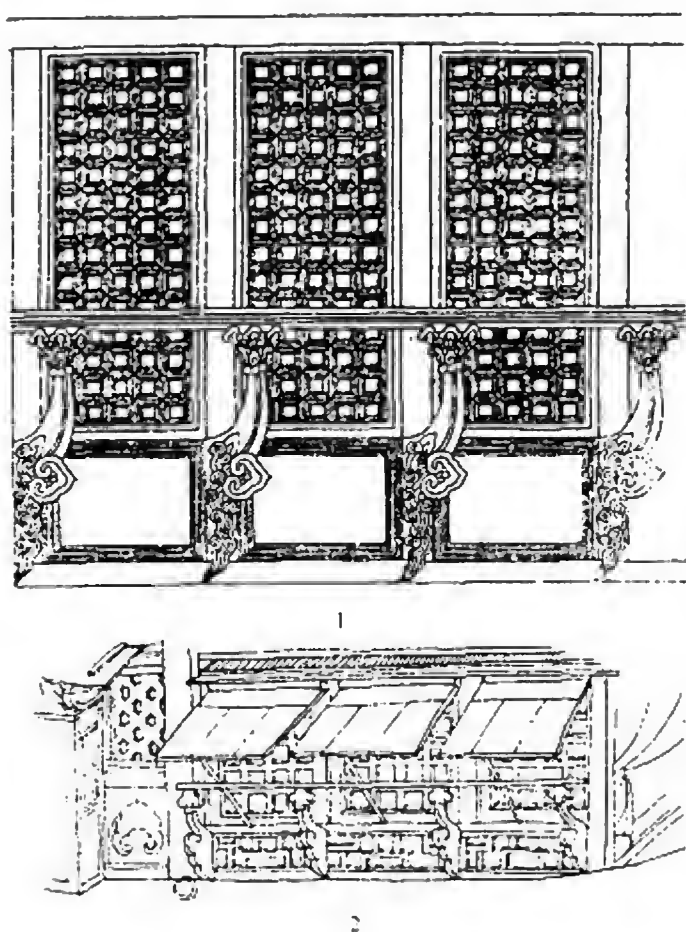


图6－100　阑槛钩窗

1　《营造法式》　2　宋画“雪霁江行图”

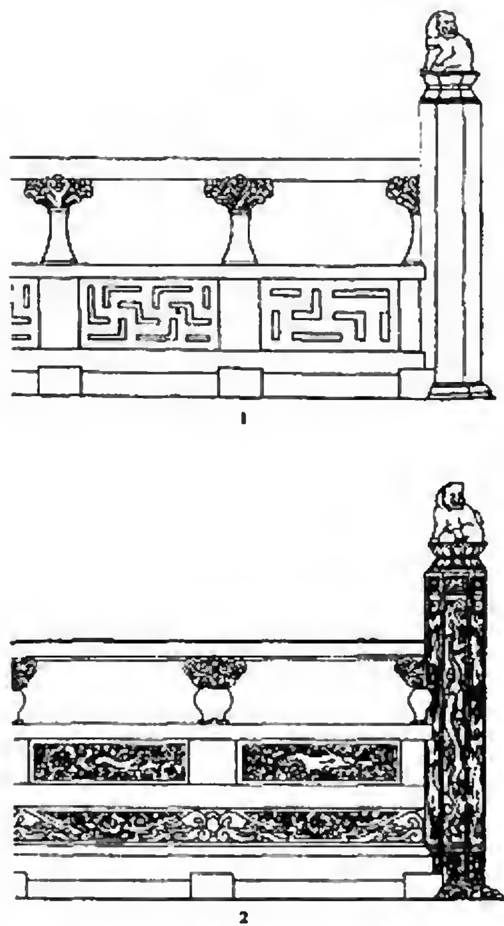


图6－101　《营造法式》钩阑

1　单钩阑　2　重台钩阑

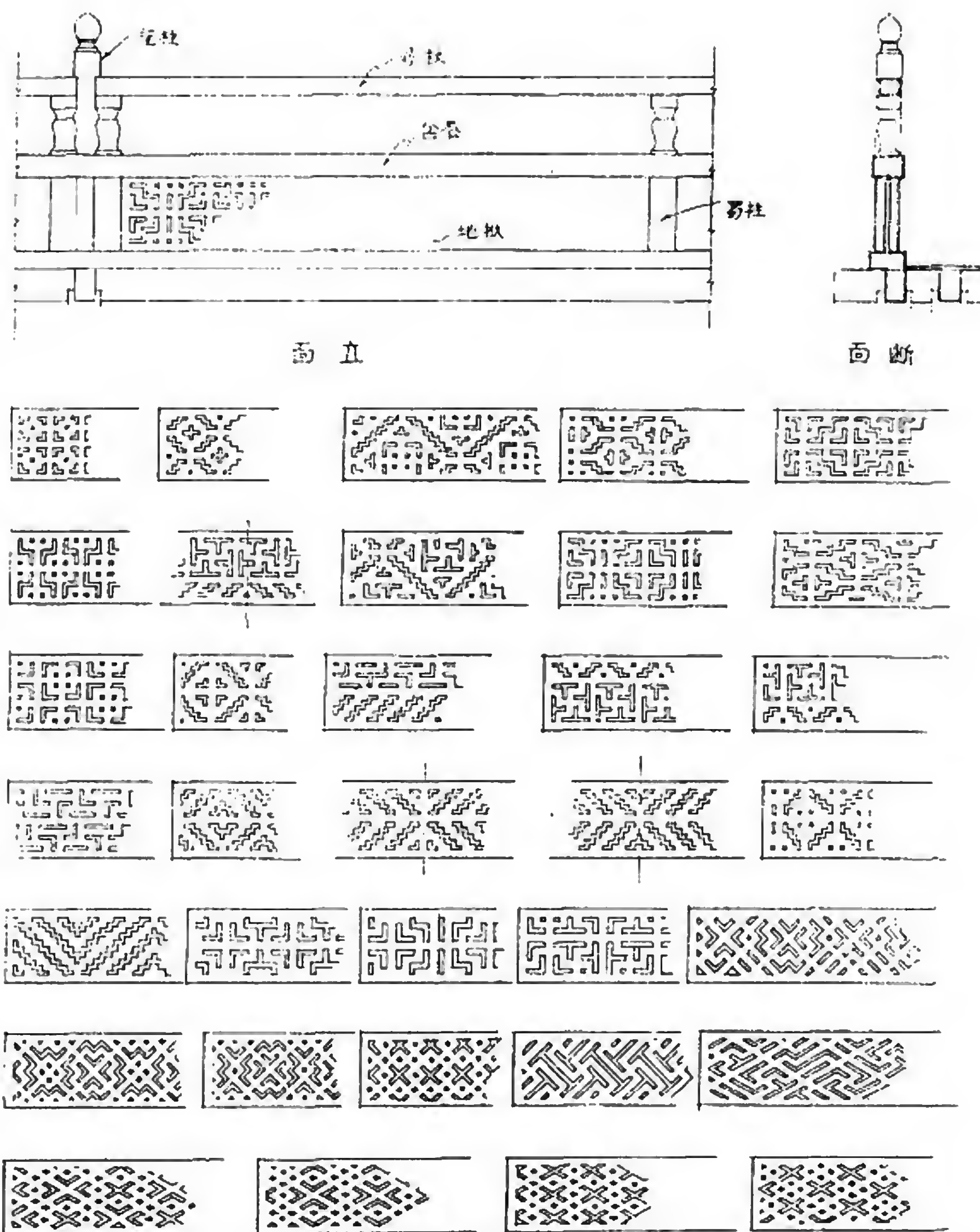


图 6－102　华严寺薄伽教藏殿天宫壁藏平座钩阑

天花主要有两种，一称平闇，一为平棋。平闇即以方木条组成较密而小的方格网，上面覆盖平板，可见于辽独乐寺观音阁。唐佛光寺大殿也使用平闇，只是格网上没有平板。平棋类似于清代的“井口天花”，格子为方形或矩形，较疏而大，背板上装贴彩画或木雕纹饰。《营造法式》卷八提到有十三种纹样，如盘球、斗八、叠胜、琐子、簇六球纹……等，并提到“其华文皆间杂互用（华品或更随宜用之）”（图 6－103）。

前此之藻井，如东汉山东沂南画像石墓或敦煌北朝石窟窟顶，都是所谓“斗四”，较为简单，即在方形各边中点搁平面斜转 45°的方木，构成一较小方形，其上再重复一次构成一更小方形，最上覆平板。宋代则发展为“斗八”，即在方形上将四角抹斜，构成八角，再上支架八楞，覆八角攒尖收顶，显然进一步走向复杂化。辽代的独乐寺观音阁上层藻井和应县佛宫寺释伽塔第五层藻井，是现存最早斗八藻井实例，仍比较简洁，前者只在攒尖的八个三角形内作三角形小格，后者也只在此施背板并作彩画。但有的非常复杂，根据《营造法式》所述复原的斗八藻井，在下层正方上以出跳斗拱承托上层收小了的八角，八角上又有出跳斗拱，承托更收小了的八楞弧形顶。宁波保国寺大殿（宋）的斗八藻井，上下也各有斗拱，承托八楞半圆形顶。最复杂的是应县净土寺（金）当心间的藻井：在方形四面都以极细木料做出建筑模型，以为“天宫楼阁”，天宫楼阁本身的斗拱与藻井的斗拱尺度相同，井顶覆平板，上有雕龙，全体施造极尽精美繁丽之能事（图 6－

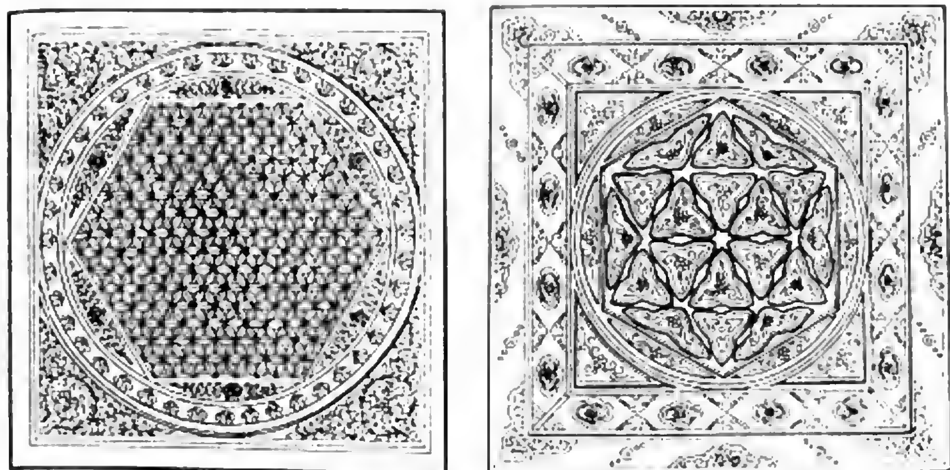
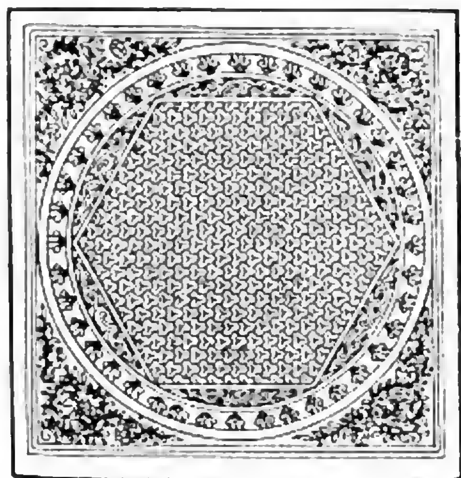
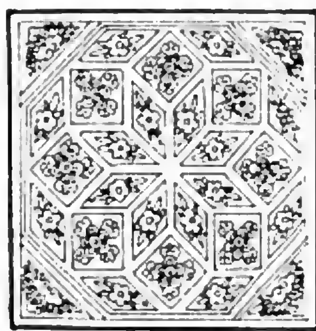
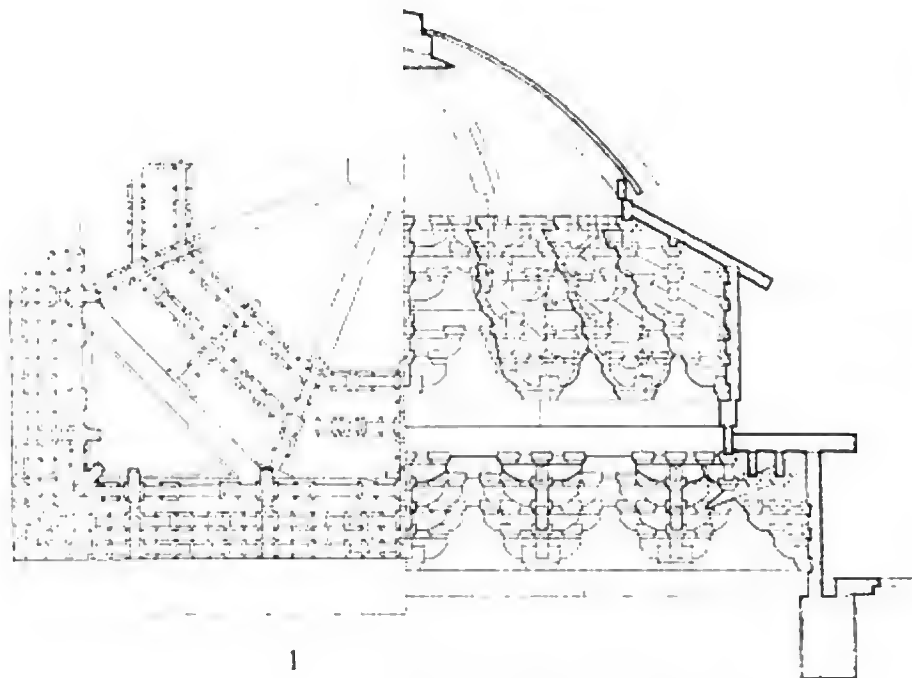




图 6－103 《营造法式》各式平棊图案



图 6－105 山西大同善化寺大殿藻井



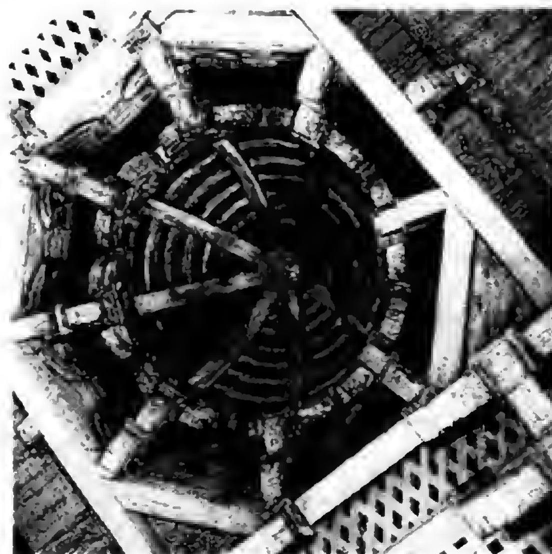
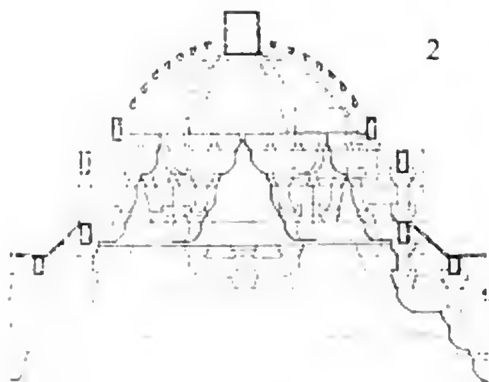


图 6－106 浙江宁波保国寺大殿藻井



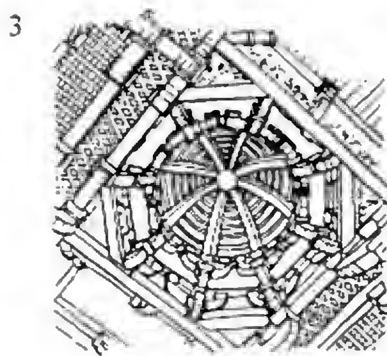


图 6－104 宋式藻井

1 据《营造法式》复原之斗八藻井

2、3 保国寺大殿藻井

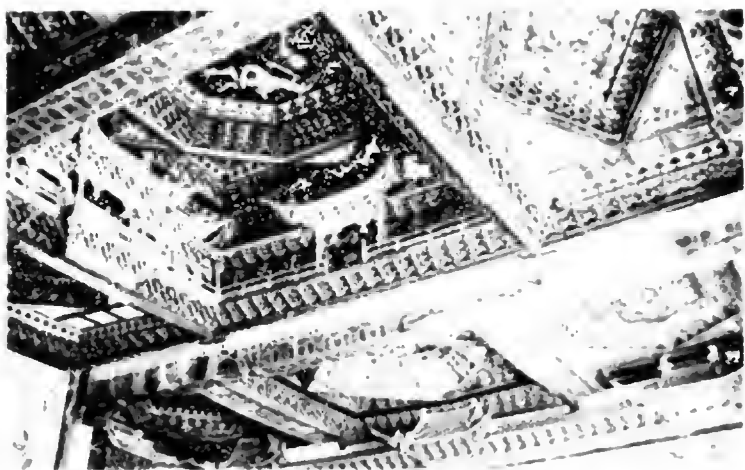


图 6－107　山西应县净土寺大殿藻井

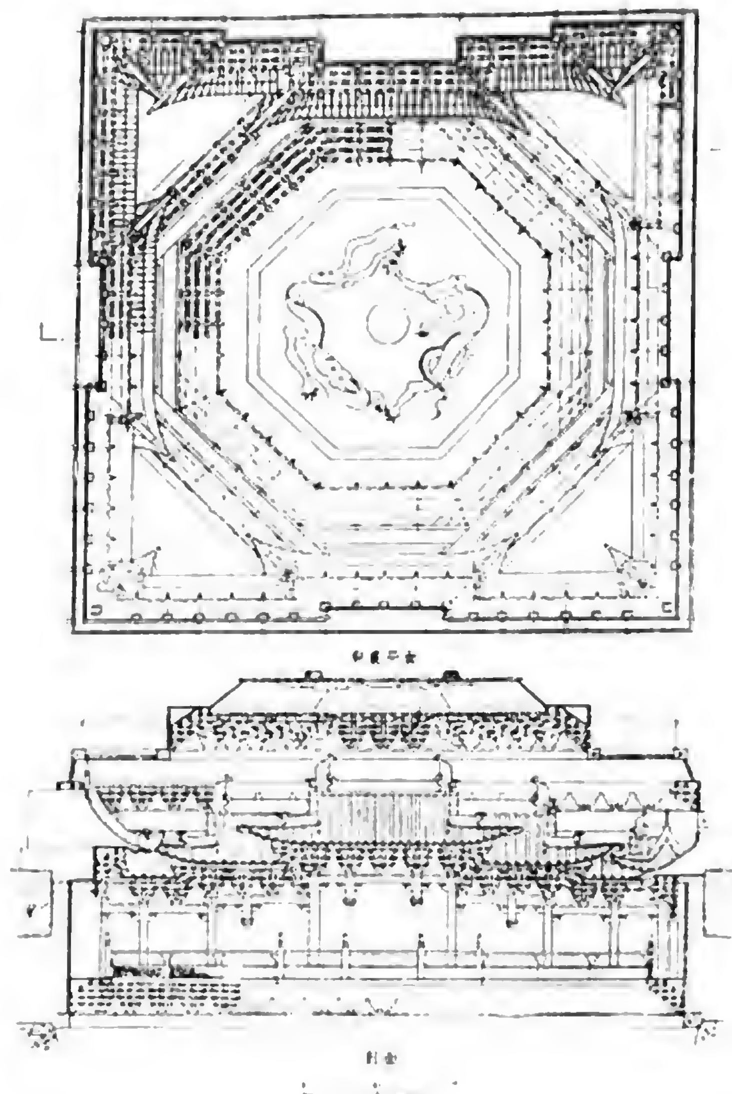


图 6－108　应县净土寺大殿藻井

104～108)。

五　彩画

随着建筑风格之渐趋繁丽，五代宋的建筑彩画有着划时代的发展，改变了唐以前建筑色彩较为朴质的面貌，为明清彩画的发展高峰做了充分的准备。

在介绍这个时期的彩画之前，有必要先对“叠晕”一词略作解释。“晕”（或“晕染”）早在南北朝时即已产生，系同一色相而明度顺序变化的施色方法，以绿为例，即从黑色起，依次为最深的绿、深绿、绿和浅绿直至于白的系列改变。许嵩《建康实录》记南朝梁张僧繇画“凹凸花”，“远观常如凹凸，就视即平”，就是“晕”的画法，相传是由西域传来的，以加强体积感。但当时只用在绘画上，色彩明度变化无需梯次分明，还不能算是“叠晕”。唐以后，建筑彩画借用这一技法，并使明度变化呈边界分明的阶梯式，更加图案化，称作“叠晕”。叠晕所用各色并非同色加白，而是利用各色不同的比重以淘澄法沉淀取得，这在《营造法式》“取石色之法”中有所叙述，并各色异称。以青为例，最浅者称青华，稍深为三青，再深二青，最深大青。绿、朱二色类推。此种制色方法，较之同色加白更为鲜丽，且不易变色。叠晕的产生是中国建筑彩画史的一件大事，其广泛应用，大大增加了色相的深浅变化，同时又不失其和谐统一。

《营造法式》记载彩画种类颇多，按色彩效果分，大体可别为三类：

一、“五彩遍装”。在构件边缘用青或绿叠晕轮廓，内以朱色衬底（或用朱色叠晕轮廓，青色衬底），底上画五彩花纹，有时并用金，非常华丽。

二、以青绿色调为主，包括多种做法。“碾玉装”的边缘叠晕与五彩遍装相似，但只用青或绿，不用朱。

以绿色轮廓为例，轮廓内在绿华地上描花，以深青剔地。若轮廓为青，则上例各处皆青绿互换，总之不外青绿二色。“青绿叠晕棱间装”即整个以青绿相间对晕，不绘花纹，又有多种绘法。所谓“对晕”，以斗拱青色叠晕为边作例，令浅色向内，内部则用绿色叠晕，令浅色向外，青、绿之间界以白线，此又特称为“两晕棱间装”。若外棱为绿，棱内用青，最内又为绿，均为叠晕，称为“三晕棱间装”。或也可略有红色，即从外至内排列秩序为青、红、绿，谓之“三晕带红棱间装”。实例中，青绿叠晕棱间装在当时并未普遍，到明清方得以发展。

三、以暖色为主。若通刷土朱，用青或绿作叠晕轮廓，称“解绿装”。若在解绿装的基础上于土朱地上画花纹，即称“解绿结华装”。若以白为轮廓，内通刷土朱，则只称“丹粉刷饰”，而在斗拱的昂和拱的下面及耍头正面刷黄丹，以变化色调。若土朱改为土黄则称“黄土刷饰”。山西垣曲金代墓葬的斗拱，刷饰红地白边或白地红边，也属此类。此种只用赤、白二色的刷饰又称“赤白刷饰”，金以后不多见。

此外，《营造法式》还提到一种“杂间装”，是一种各式彩画配合使用的原则和方法，如五彩间碾玉、青绿三晕棱间装间碾玉之类，目的是“相间品配令华色鲜丽”。

《营造法式》提到的纹饰样式共多。花纹即有海石榴花、宝相花、莲荷花、团科……等九品，琐文有六品，飞仙二品，飞禽三品，走兽四品，云文二品等共二十六品，每品又有多种。在所附二百五十余幅彩画图样中，有一半为单个纹样。从实例看，此时彩画题材是以植物花卉及几何纹为主。

《营造法式》将最为华丽的五彩遍装和青绿碾玉列为上等，应主要用于宫殿寺观的主要殿堂；青绿棱间、解绿和结华列为中等，多用于次要殿堂和王府、园林；丹粉赤白等列于下等，用于一般屋舍。

这个时代已有一些彩画实例留存下来，其重要者如南唐二陵墓室（943、962；图 6-109）、苏州云岩寺塔（吴越，959；图版 77）、敦煌石窟宋初四座窟檐中的三座（970、976、980；图 6-110～113）、辽宁义县奉国寺大殿（辽，1020；图 6-114）、薄伽教藏殿（辽，1038；图 6-115）、河南白沙一至三号宋墓（1099年及稍后；图版 78～80）等，再加上《营造法式》（1100）中所附图样，都可供研究。此外可资参考的还有河北定县北宋开元寺塔塔内的彩画（图版 81）。

以上实例，除云岩寺塔外，大都类于五彩遍装。现依时间先后综析如下。

南唐二陵的阑额有两种构图：一在满涂的红地上通绘缠枝牡丹；一为由一列菱形纹组成一整二破的二方连续图案，菱形内有团花。阑额尚未出现明清广为盛行的中为枋心、两端为藻头（清又称找头）加箍头的三段式布局。柱子除柱顶绘覆莲外，与阑额相同，也是上述两种布局。全体色调以朱红为主[15]。柱身满绘花卉的做法，更早还可在河北北响堂石窟第 7 窟（北齐）的佛龛壁柱上看到。河南登封初祖庵大殿（1125）石柱也满刻海石榴花，下述白沙宋墓也是如此。



图 6-109　南唐钦陵斗拱柱头彩画

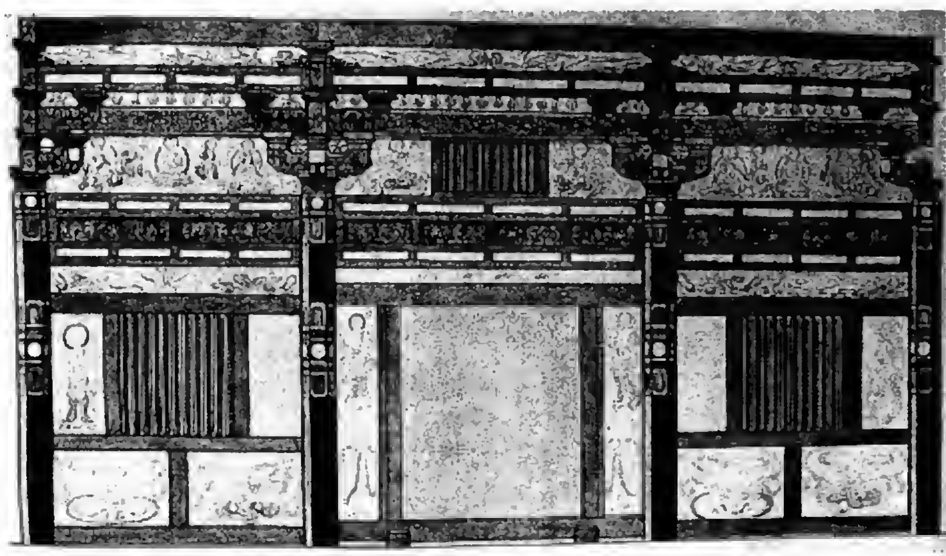


图 6-110　敦煌莫高窟宋代第 427 窟窟檐内部彩画



图 6－111　敦煌莫高窟宋代第 427 窟窟檐内部

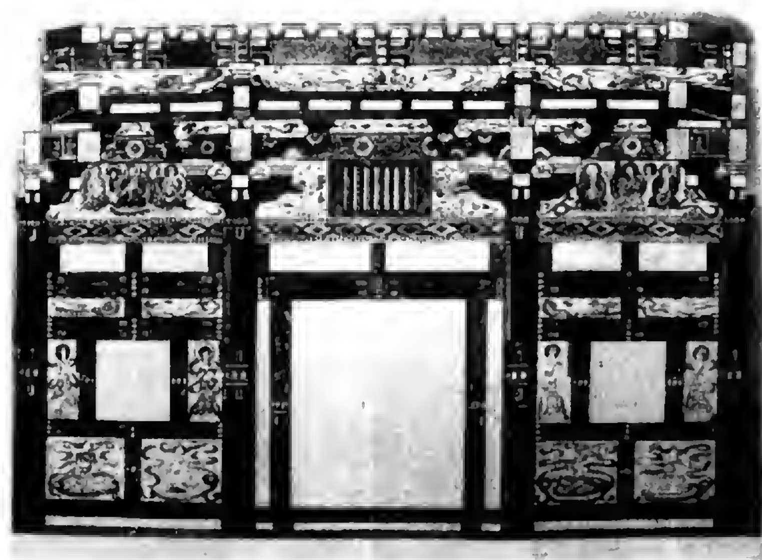


图 6－112　敦煌莫高窟宋代第 431 窟窟檐内部彩画



图 6－113　敦煌莫高窟宋代第 431 窟窟檐内部



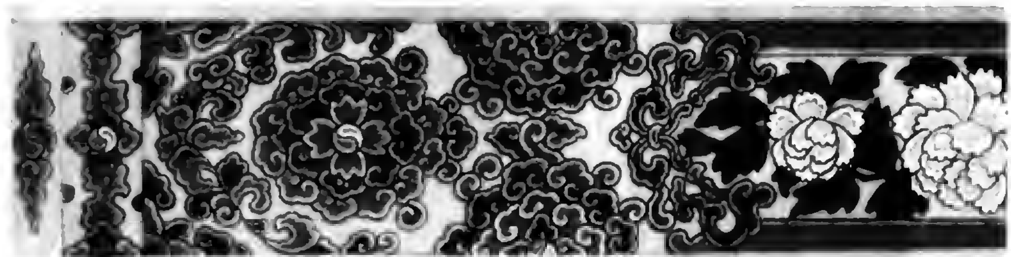


图 6－115　山西大同华严寺薄伽教藏殿彩画
上　平棊天花；　下　梁面



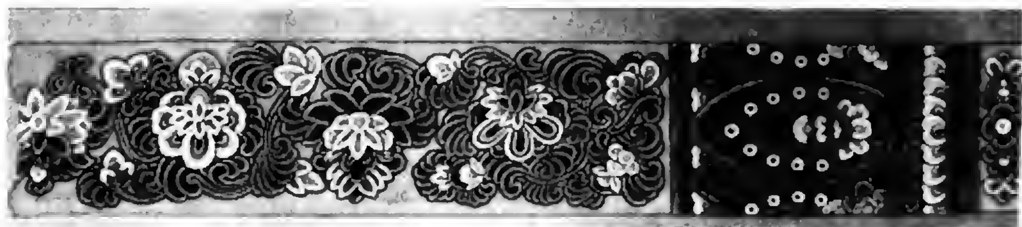


图 6－114　奉国寺大殿彩画
上　梁底彩画；　下　梁面彩画

云岩寺塔的阑额，构图系以朱色绘出上、下宽道，中间用同宽朱色将构件分成几个长方格，格内留白块。此种朱白二色的组合画法，也应属于“丹粉刷饰”，其构图又称“七朱八白”。值得注意的是，在阑额两端塑出了凸起的如意头形。

敦煌窟檐室内保存有较完整的彩画，是迄今所能见到的最完整最早的木结构建筑彩画实例。与南唐二陵相比，阑额也没有枋心、藻头、箍头之分，其中一座并与二陵之一的构图相似，也是由一整二破的菱形图案组成，彩画题材同为花卉或几何纹，色调也以朱红为主，柱顶也绘覆莲。以上都可见出其与南唐的继承关系。不同的是在柱子中部加用仰覆束莲，其余地上统刷朱色，没有满饰彩画。窟檐其他众多横向或竖向木构件如椽条、直棂窗的上额、腰串（下槛）及门窗左右立颊等，也与柱子相似，即在构件两端绘花瓣向内的莲瓣，构件中间绘花瓣双向的束莲。有的阑额构图与云岩寺塔相似，也是“七朱八白”，此种做法，似有损于构件的视觉完整，不见其美，以后并未见广泛流传。窟檐的拱间及其他所有非木构件的编笆抹灰部位，均绘佛教题材的人物鸟兽壁画，与木构上的花卉和几何纹相映[16]。

奉国寺大殿的梁上彩画，在两端已有明清广为出现的箍头，即竖向的几条线道。箍头以内为一整二破三尖向内或重叠的五尖向内莲瓣，以青绿色为主，再内为红地上绘青绿色缠枝牡丹连续图案，广用叠晕。梁底绘飞天或凤鸟。柱上已无彩画。

薄伽教藏殿梁上的彩画已颇接近于明清彩画，尤与旋子彩画相似。有箍头并加长了藻头；藻头的红地上以青绿绘出一整二破的早期“旋花”。枋心上下以粉青界边，中于红地上绘写生牡丹。柱上也无彩画。

除红地外，以上二殿彩画转向以青绿色调为主。

白沙宋墓在阑额或平板枋两端，也有箍头线，线道以里，有被称为“角叶”的饰样，有的似源于莲瓣纹，即上下相对两个“半莲瓣”的简化，可见出它与敦煌窟檐的继承关系（尤其在某些构件如平板枋和檐槫的中部，有类似窟檐的束莲），有的又颇似如意头。柱头或有仰莲，或只以横向线道与柱身区分。墓的柱身有由一整二破菱形花组成的连续图案[17]。

在《营造法式》所附二百五十几幅彩画图样中，约一半是分别用于阑额、平棊、斗拱、拱间板、梁、椽子和飞子等构件上的适合图案，施用的部位相当广泛。但除拱间板上有时出现人物外，仍都是花卉和几何纹。所绘阑额，不再通绘一种纹饰，除不见“箍头”外，强调了两端与中段的区分，形成了藻头与枋心的三段构图。其区分方式多种多样，总轮廓有的是一个尖角，向外或向内；有的是一整二破三个尖角，均向内。后者已与明清彩画的总构图十分接近了（图 6－116～123）。

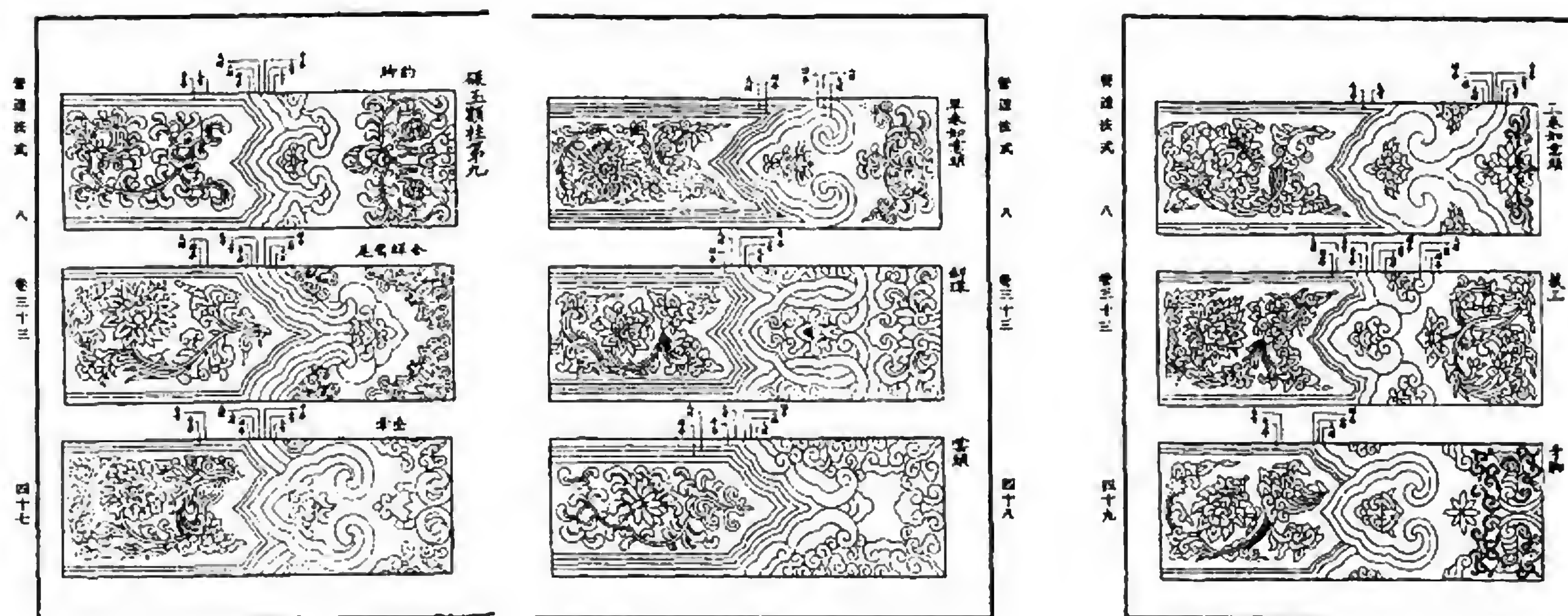


图 6－116　《营造法式》梁枋彩画

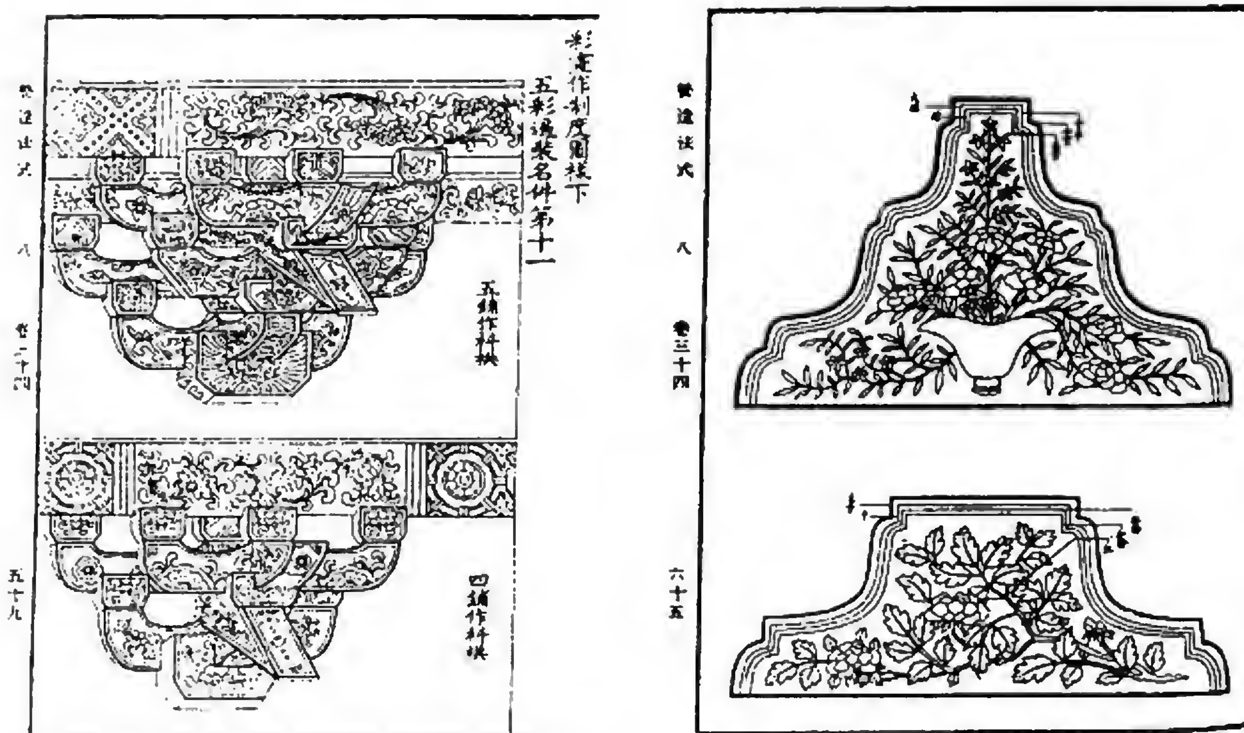


图 6－117　《营造法式》斗拱及拱间板彩画

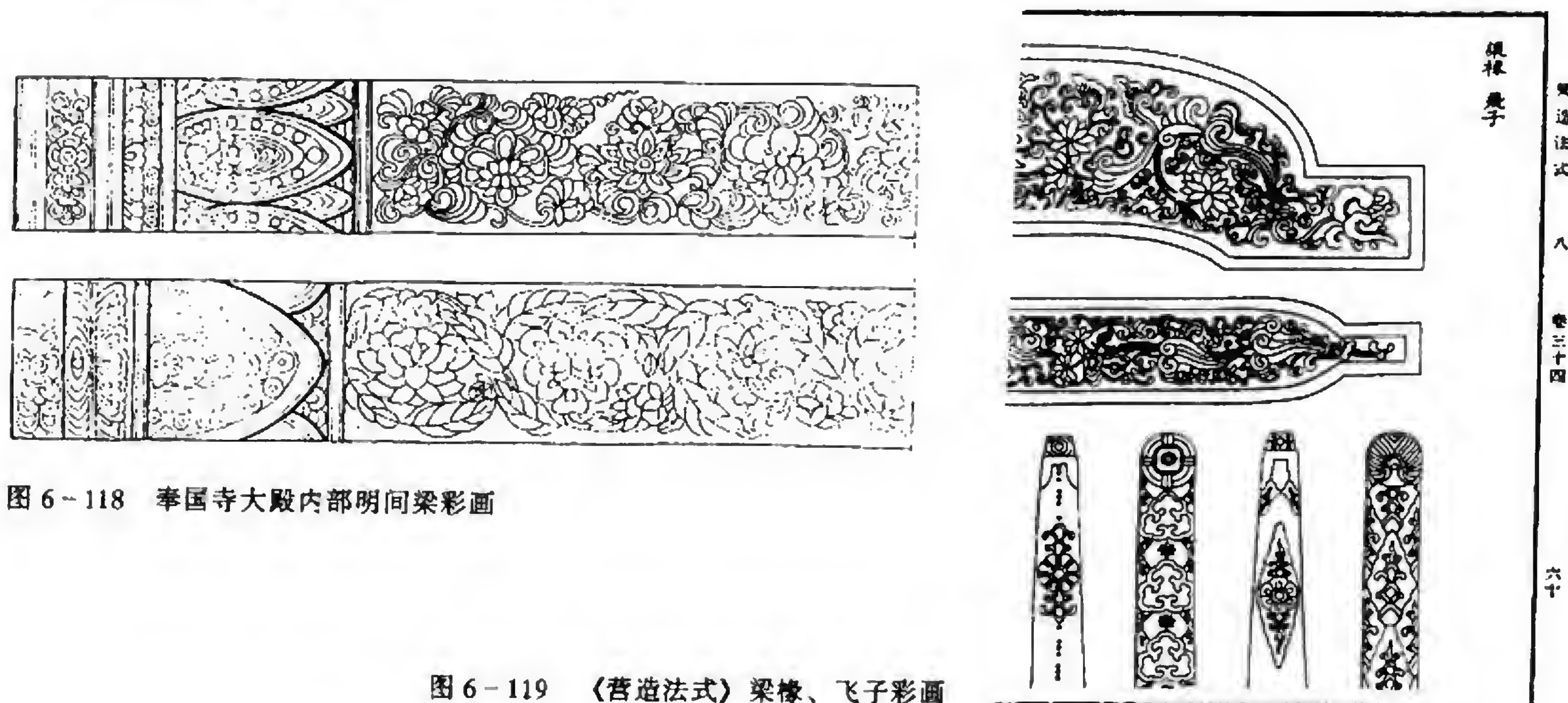


图 6－118　奉国寺大殿内部明间梁彩画

图 6－119　《营造法式》梁椽、飞子彩画

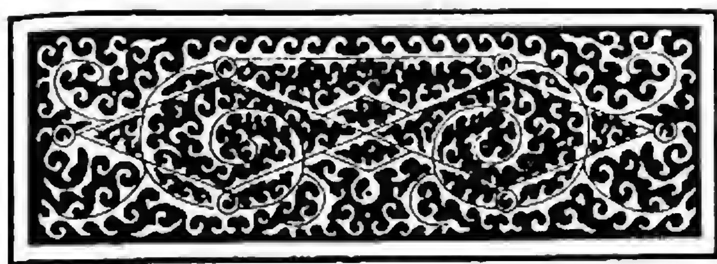
综上，可以明显见出五代宋时期建筑彩画的发展：

一、大约以十世纪与十一世纪之交为界，前期彩画的施用几乎包括柱子立面的全部，后期渐渐发展为只施用在阑额以上（即清代所谓“上架”部位），柱子全为红色。柱上施以彩画的做法也见于唐，显然前期继承了唐代而更事踵华，是建筑向着繁丽华奢的方向发展的明显表现。后期多不在柱上施彩画，使繁简有所对比，强调了屋身的坚实感，突出檐下阴影部分丰富的光、色、形的变化，是彩画渐趋成熟的表现。这个时期的斗拱也多有彩画，明清则只作叠晕对晕，不加纹饰，是“叠晕棱间装”的继承，繁简更为有度。

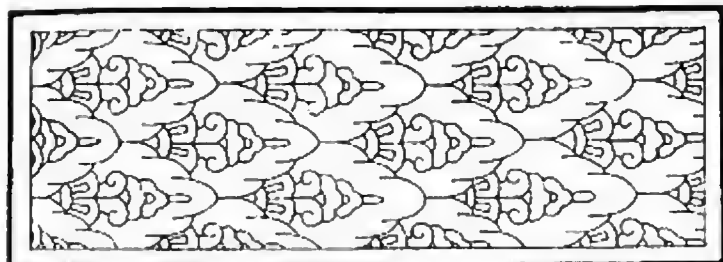
以上分析仅就重要建筑而言，至于一般建筑，无论早期晚期都极少施用或不施彩画，有的甚至连刷饰也没有。

二、彩画色调从以红黄暖色为主渐转向以青绿冷色为主。明清时这种趋势更为发展，檐下的青绿彩画与黄色琉璃瓦、红色屋身及白石台基的对比，大大加强了建筑色彩的整体表现力。

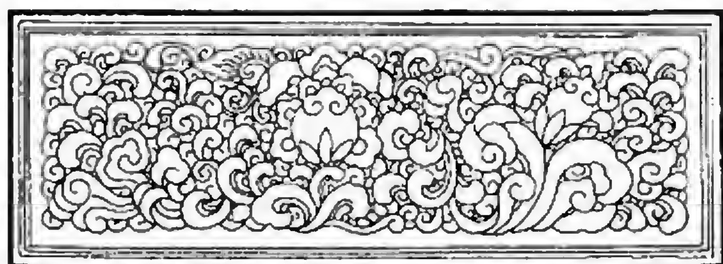
三、彩画题材以花卉和几何纹为主，且花卉接近写生花的画法。花卉的大量出现应与这个时期花鸟画的



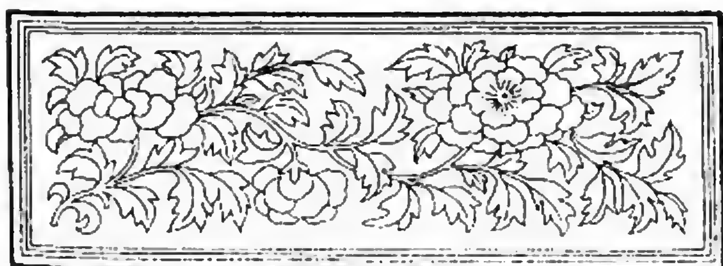
1



2



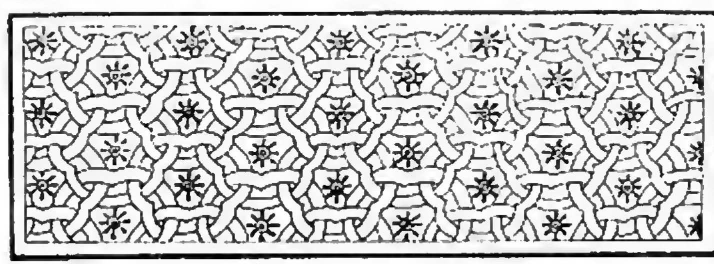
3



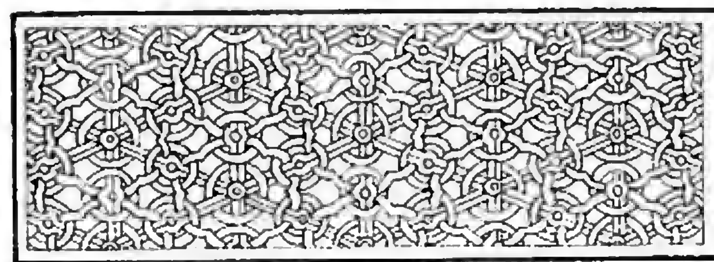
4

图 6－120　《营造法式》彩画纹样四种

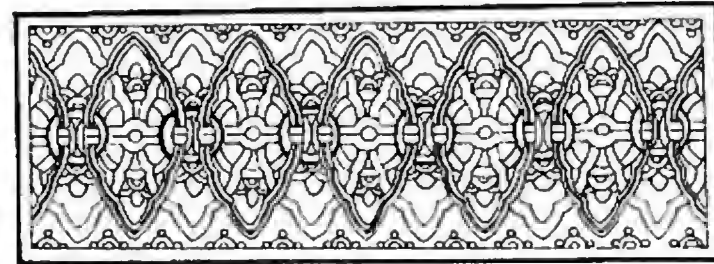
1　玻璃地　2　鱼鳞旗脚　3　海石榴花　4　牡丹花



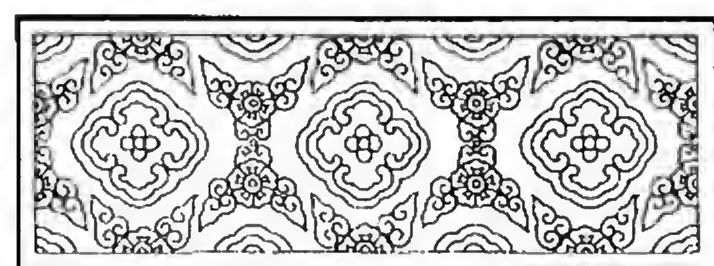
1



2



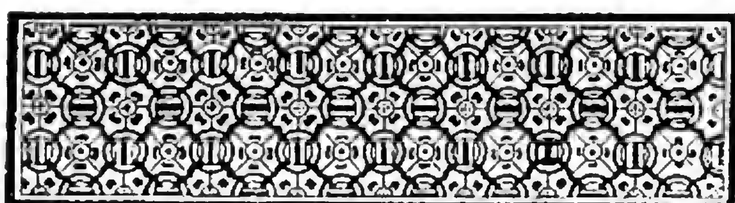
3



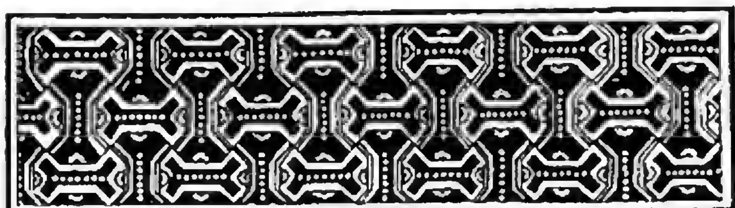
4

图 6－121　《营造法式》彩画纹样四种

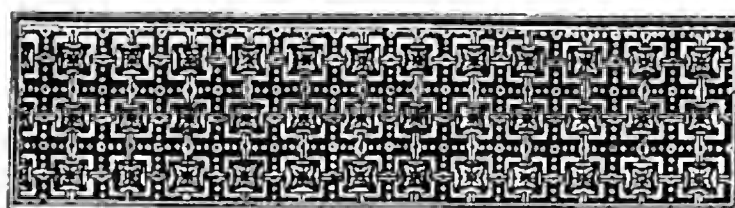
1　密环　2　连环　3　叠环　4　玛瑙地



1



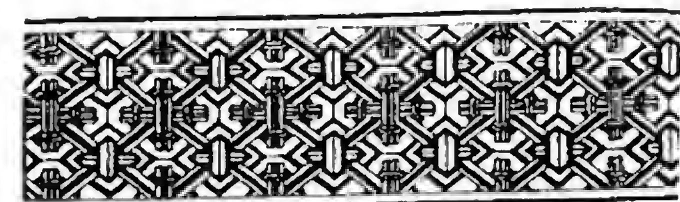
2



3

图 6－122　《营造法式》彩画纹样三种

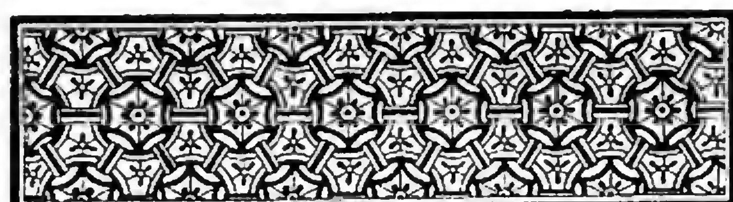
1　四出　2　银锭　3　方棋四出



1



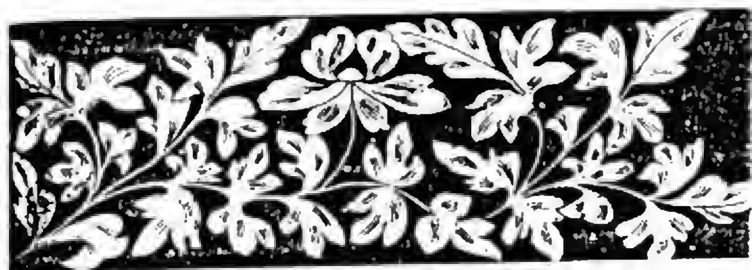
2



3

图 6－123　《营造法式》彩画纹样三种

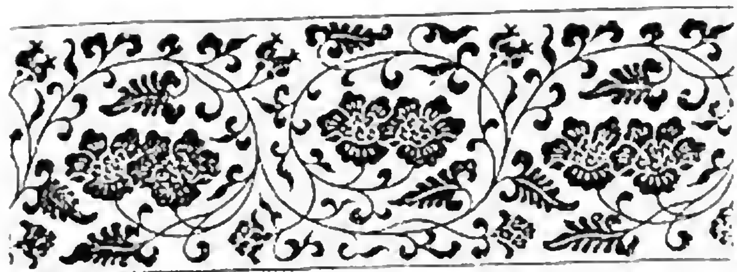
1　簟纹　2　罗地龟纹　3　六出龟纹



1



2



3



4

图 6－124　宋代瓷器纹饰四种

1、2　穿枝牡丹　3、4　缠枝花纹

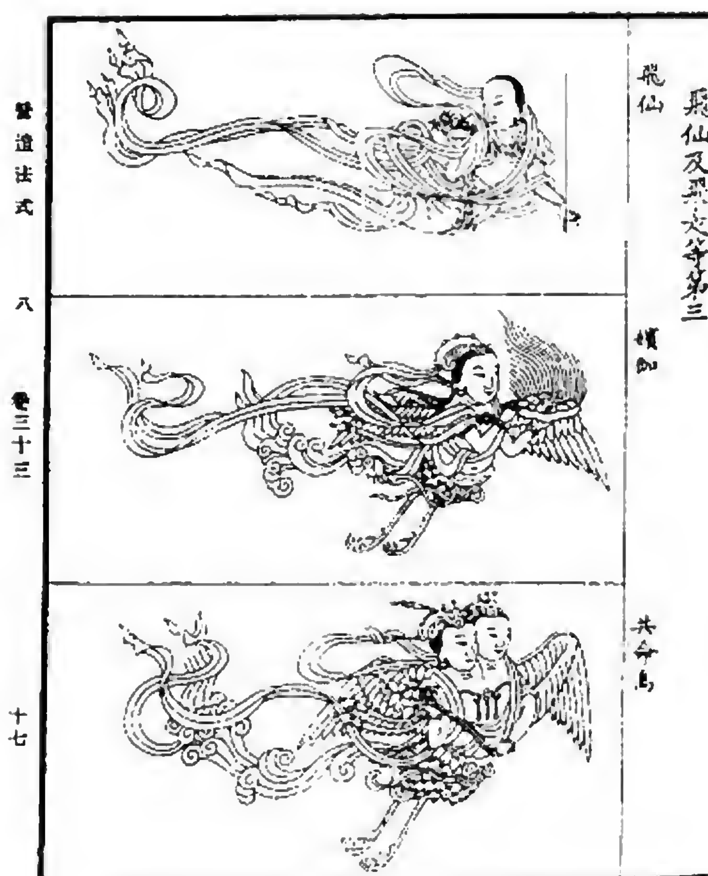


图 6－125　《营造法式》飞仙及飞走图案

盛行有关，与同时期的其他器物例如瓷器上的植物图案也不无关联（图 6－124）。也有少量动物图案和人物图案（图 6－125）。明清彩画在大木构件上大量出现动物如龙、凤等图形，植物纹如旋花等则趋向程式化。

四、构图相当自由，尤以早期为甚，相同图案可在不同部位施用，同一部位可以通用各种不同图案。晚期则逐渐趋于程式化，其中尤以阑额构图的变化最为明显：箍头和藻头从无到有，藻头逐渐定型，箍头加藻头与枋心的三段式构图逐渐成形，藻头从短到长……，等等，都是其发展的证明。这一趋势在元明清继续发展并最终完成。

藻头的构思始终强调的是构件的端头，即不同方向构件连接的“节点”处。结合我们对秦汉以前同样用在节点处的铜制“金釭”的认识，可以认为它正是金釭的遗痕或转化，即以绘画来代替真正的金属连件。所绘纹样为莲瓣或如意头，虽仍作尖形，却已是软性轮廓，不再是金釭的折线尖齿。这一转化，在意匠上为明清彩画的构图做好了准备。

藻头的长短在《营造法式》中已有规定，为“长加广之半”，即长为阑额高度的一倍半。此时梁材断面为长方形，阑额颇高，去掉两端藻头，枋心不显过长。以后，梁材断面渐转成正方，额枋（即宋的阑额）变窄，为不使枋心比例过长，明清不再固守“长加广之半”的做法而加长两端，使两端与枋心各占三分之一的长度。

五、叠晕与对晕的运用是这一时期的又一成就，到明清成为主要的配色方法。

六 雕饰及琉璃

唐代建筑雕刻技术已经成熟，五代、宋、辽、金总结前代的成果，木、石、砖雕刻广泛地用于建筑装饰，脊饰也由唐代的鸱尾变为鸱吻。

石雕

直接用在建筑上的和作为建筑环境装饰的石雕，都是建筑石雕。建筑石雕最早可见于殷墟出土可能是柱础的动物形石刻（有的可能用在门槛下面），以圆雕刻出大形，表面再施以薄浮雕和线刻。从商周青铜器纹饰之精美，已可想见当时雕刻的水平。汉墓中有画像石、画像砖，石制墓门上也常饰雕刻，技法以阴线刻划和宋代所称的“减地平鈒”为主。汉代也有浮雕和圆雕，浮雕可以河南密县打虎亭一号汉墓墓门铺首为代表，圆雕如许多陵墓的石兽。从山西大同出土北魏帐柱础石、江苏南京南朝诸墓石兽、河北赵县隋安济桥栏板、河南登封唐代圣德感应碑等例，以及不可胜记的诸多唐代石塔表面的雕饰，均可见魏晋隋唐建筑石雕的高度发展，几乎全部石雕技法都已出现。北魏帐柱础石的圆雕和浮雕，及其极精美的透雕，令人叹为观止。南朝圆雕石兽的矫健，安济桥栏板浮雕构图的妥帖，龙身穿插的巧妙，也都给人以深刻印象。

但中唐以前，直接施用在建筑上的石雕尚不十分发达，随着建筑日趋华丽，至五代宋得到很大发展。据《营造法式》石作功限条，凡柱础、殿阶基、勾栏、压阑石（台基边沿）、角石（用在台基转角处）……，均可施以石雕。《营造法式》还附有石雕图样，计柱础八种、角石四种、须弥座二种、角柱二种、压阑石二种、螭首一种，用于重要殿堂地面心的斗八图样一种，勾栏二种，勾栏的望柱三种，望柱头和望柱础各二种，门帖石二种，此外，还有用在园林中的“流杯渠”二种（图 6－126－135）。

《营造法式》对于石雕技法做了总结，归纳为四种，即素平、减地平鈒、压地隐起和剔地起突。

所谓“素平”，以前多认为只是平整无饰的石面，不算石雕，近人研究认为，素平实际上是阴纹线刻，在平整石面上阴刻线条纹饰[18]。其线型匀整一致如铁线描者，在汉画像石上已多有所见，唐代的代表作可举慈恩寺塔的门楣线刻殿堂和几座贵族墓的石椁门扉。有所变化并不匀整的线型也见于汉代，如打虎亭汉墓

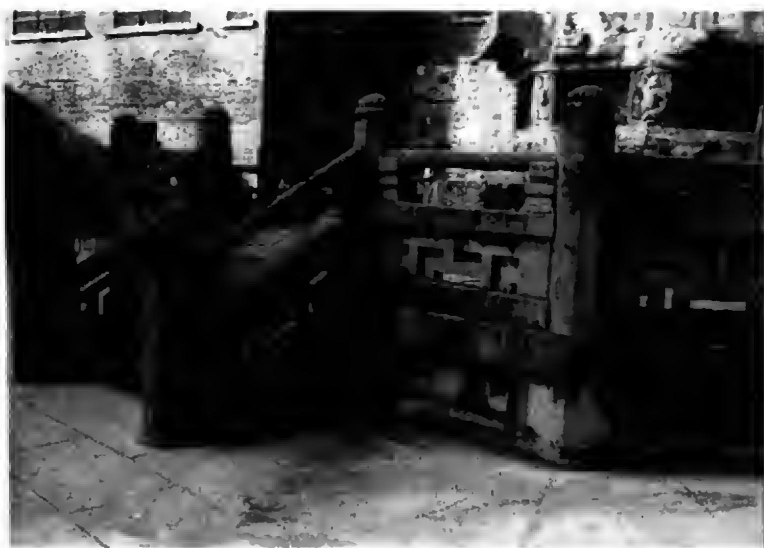
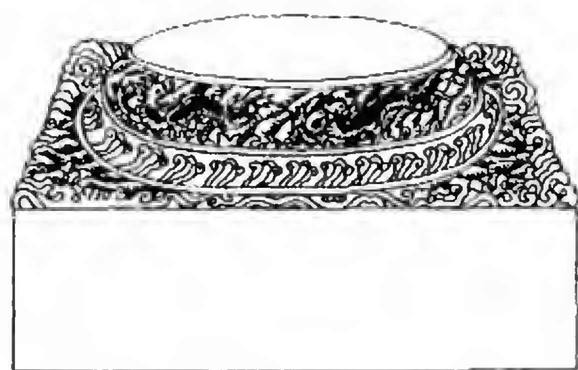


图 6－126 南京栖霞寺塔勾栏



图 6－127 栖霞寺塔基座压地隐起石刻



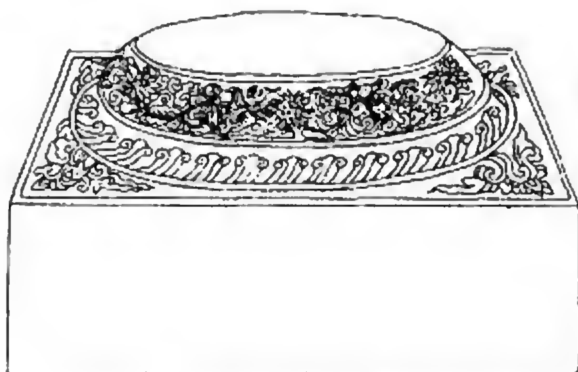
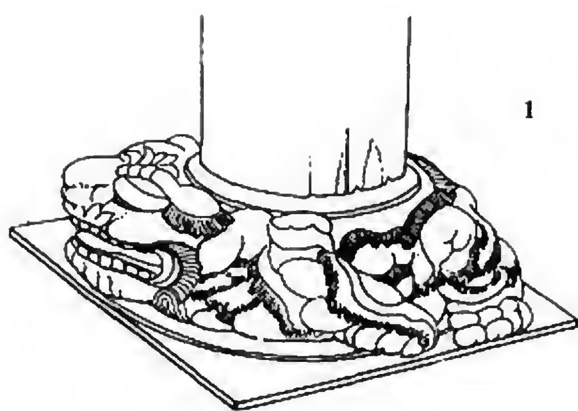
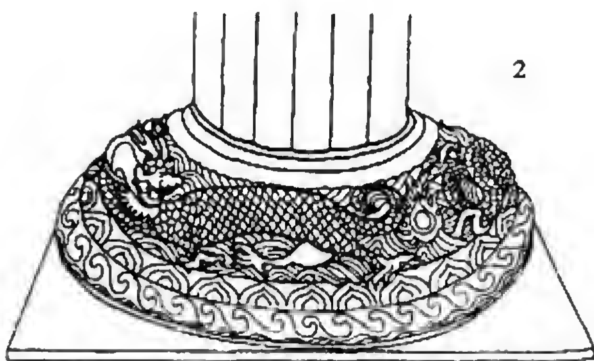


图 6－128 《营造法式》石雕柱础两种

1 龙水纹 2 宝相花





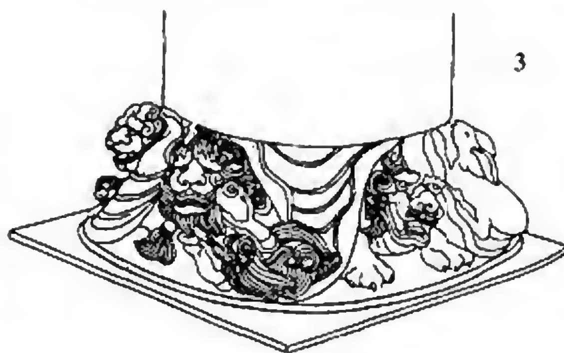
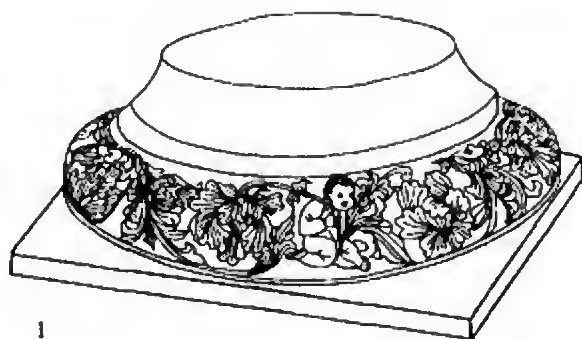
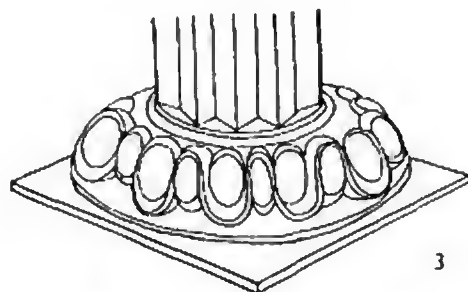


图 6－129 宋代剔地起突石雕柱础三种

1 太原晋祠圣母殿兽形柱础 2 长清灵岩寺大殿水龙纹柱础 3 河南汜水等慈寺大殿兽形柱础





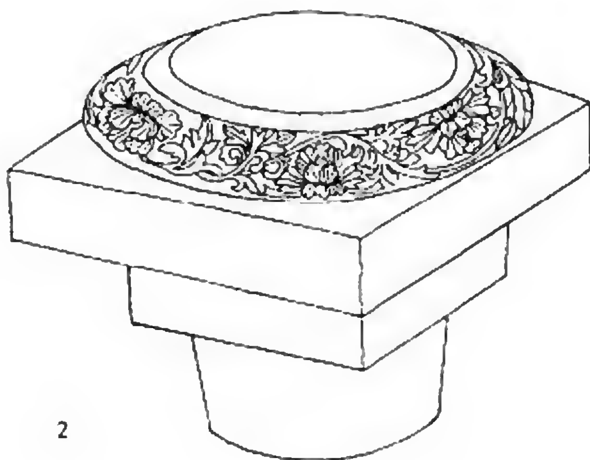




图 6－130 宋代压地隐起石雕柱础四种

1 苏州罗汉院大殿童子牡丹纹

2 苏州罗汉院牡丹纹

3 山东长清灵硐寺大殿莲瓣纹

4 苏州罗汉院大殿牡丹纹

图 6－131　河南巩县宋陵石刻朱雀

图 6－132　《营造法式》石雕阶基叠涩座角柱

图 6－133　《营造法式》石雕须弥座

图 6－134　《营造法式》角石

1　剔地起突狮子角石　2　剔地起突龙云角石

3　压地隐起海石榴花角石

门扉，除铺首为浮雕外，余地及边框的云气纹均有粗细变化。宋代作品可见于山西长子县法兴寺大殿的门框及内柱，刻卷枝花。《营造法式》所载殿堂内地面心斗八图样，可能也是以素平完成的。素平手法以线条流畅和构图疏密得当见长，绘画性多于雕刻性，与减地平钑一起，都最宜于保持构件本身的完整形象，不致于喧宾夺主，这有利于某些承重构件如柱子等保持其刚劲有力的形态，故而历久不衰。

减地平钑是在平整石面上留出形象，效果如同剪影，凸起的形象和凹下去的地都是平的，故又有人称其

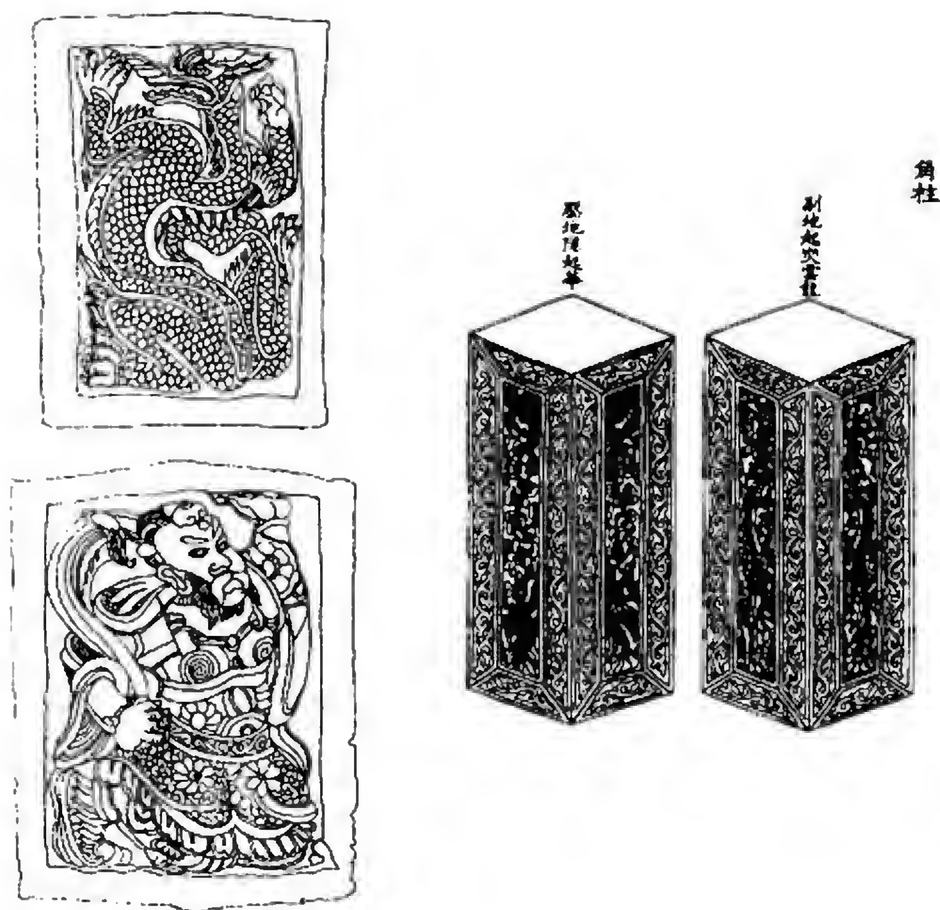


图 6-135　石雕角柱
1、2　南京栖霞寺五代舍利塔座
3、4　《营造法式》

为“平雕”或“平浮雕”。在凸起的形象上也可再加阴刻线条，以增加造型感。这种雕刻手法在汉画像石上也曾广泛采用，题材多为历史人物故事、羽人、飞仙和建筑。魏晋多刻佛教故事。唐宋以后尤其是宋，施用于建筑上题材转为花鸟。减地平鈒的构图原则应注意“地”不可留得太多，以突出饱满丰富的主题形象。宋代现存作品可以巩县永熙陵望柱、登封中岳庙天王庙碑碑侧及苏州罗汉院柱础等为代表。

用于建筑雕刻的压地隐起是浅浮雕的一种，仍是力求保持建筑本身的完整感而与一般浅浮雕有所区别，其各部分的高点都在同一平面上，且不宜太高，一般不超过 2 厘米；若有边框，边框与各高点也在同一平面上；与减地平鈒一样，构图宜饱满，留地不可太多。它与减地平鈒的区别是图案的外轮廓为柔曲的弧面，力求圆和，图案本身则重叠穿插，有一定立体感，“地”可为平面，也可刻成微微的曲面，艺术效果比减地平鈒显得丰富。五代的精品可举栖霞山舍利塔的塔基为例，刻凤鸟莲花。宋代优秀作品如初祖庵大殿石香案的束腰，刻连续海石榴花。

剔地起突是高浮雕，或称半圆雕，装饰主题从建筑构件表面凸起较高，“地”层层凹下，前此的打虎亭汉墓铺首、大同北魏柱础、安济桥隋代栏板都是其杰出作品。北魏柱础且还大量采用所谓“穿枝过梗”的透雕手法，刻出玲珑透剔的游龙和流云，但整个圆形柱础仍保持很强的整体感。其方形础下石的侧面则为减地平鈒，上面四角刻圆雕小童。宋代作品可举巩县永裕陵上马台为例。上马台一面为台阶，台面和三个侧面都有雕刻，侧面各以剔地起突刻一龙，其他面为减地平鈒刻流云，龙身矫健，主题突出。

以上各种手法可以相互配合应用，应注意的是必须有所节制，恰到好处，只施用在重点处，全体仍应以平整石面为主，以尽量保持建筑本身的大形，决不能动辄满饰，或滥用剔地起突。这个时代的建筑石雕，大致都符合这个原则，不像某些清代作品，过滥过繁，功倍愈拙。

这个时期总体施用的优秀石雕作品，如江苏南京南唐栖霞寺舍利塔的基座和塔身、四川成都后蜀王建永陵的棺台、河北赵县北宋陀罗尼经幢和福建泉州开元寺南宋的两座石塔基座。

其实，除了以上四种手法以外，建筑雕刻还应包括圆雕，只是它多是独立的作品，主要用于建筑环境的创造，较少施于建筑本身，所以《营造法式》未予收入。此类作品，在美术史中均有述及，不再多赘。

木雕

中国建筑向以木结构为主，故木雕是其最基本的装饰方式之一。战国之“丹楹刻桷”，表明木雕很早已在建筑上应用。《洛阳伽蓝记》所记北魏永宁寺，也有“雕梁粉壁”之词。《拾遗记》记十六国“石虎于太极殿前起楼……屋柱皆隐起为龙凤百兽之形，雕斫众宝，以饰楹柱”，可能是当时建筑木雕之最奢者。但总体说来，从秦汉直到盛唐，木雕使用仍相当节制，中唐以后稍为繁丽。随着建筑在五代宋以后的渐趋繁细，木雕得到迅速发展，所谓“雕梁画栋”，以后成为形容建筑华美的习惯用词。

《营造法式》对木雕有专节记述，所载有混作、雕插写生华、剔地起突卷叶华、剔地洼（凹）叶华等四类，除混作为圆雕外，其余几类的具体雕造方式解说都不够明晰。借用石雕名词，似有以下五种，即素平（阴纹线刻）、减地平钑（平雕）、压地隐起（浅浮雕）、剔地起突（高浮雕或半圆雕）和混作（圆雕）。此外还有与以上各法配合使用的透雕。

《营造法式》又称阴纹线刻为“实雕”，“若就地随形雕压出华文者谓之实雕”，用在如悬山或歇山山面博风板下的“垂鱼、惹草”等不须强调纹饰之处（图6－134）。

剔地凹叶花是“先于平地隐起华头及枝条（其枝梗并交起相压），减压下四周叶外空地”。既称“先于平地”雕刻花样，可见花样高点皆不能高出此“平地”，相当于减地平钑。此种雕法的叶面应凹下，叶缘高起，以突现花纹轮廓，故称为“凹叶花”，但也可雕成“平卷叶”。此条又称“亦有平雕透突（或压地）诸华者”，即此种平雕的花饰亦可局部结合透雕，仍然压地。

《营造法式》所称“剔地起突卷叶花”可能包括浅浮雕与高浮雕两种，是较复杂的刻法，除剔下即压下地面外，花纹本身须“叶内翻卷，令表里分明。剔削枝条须圜混相压”，真实感和立体感更强。其起突较少

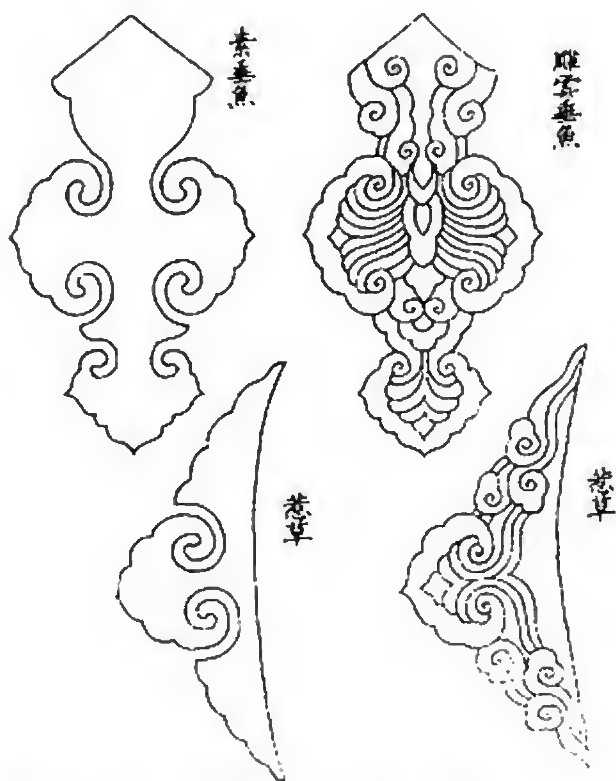


图6－136　《营造法式》垂鱼、惹草

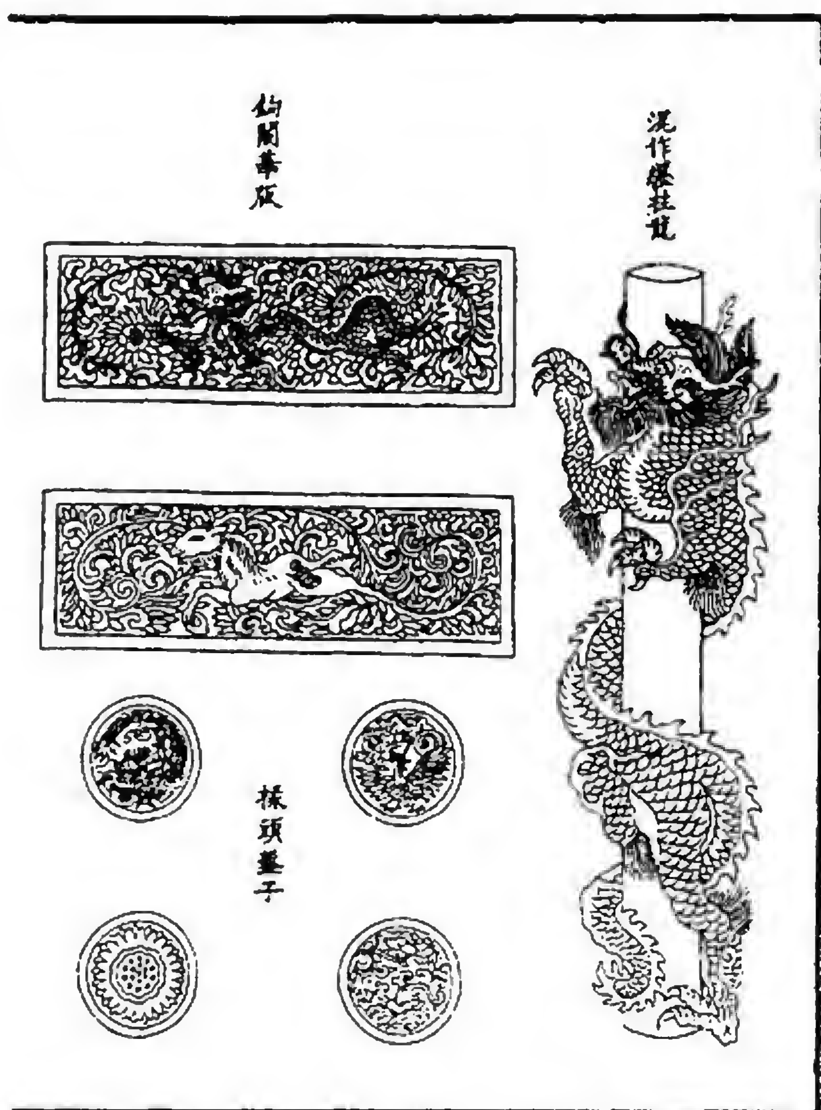


图6－137　《营造法式》木雕图案

者即为浅浮雕。此种雕法也可与“透突”即透雕结合使用。

平雕和浮雕使用范围最广，如梁额、格子门腰华板、木勾栏的华板、所谓“椽头盘子”，以及天花板等处。椽头盘子与圆椽头同大，事先雕好安于椽头，此做法至明清被彩画代替。

混作应即圆雕，用在勾栏望柱头、角神（在大角梁下）和雕作缠龙柱。圆雕多是事先雕造，再安装在构件上。

至于《营造法式》所说的“雕插写生华”，只提到它的花样系写生花，并提到施用于拱眼壁，未曾具体说明雕镌方法，想必也脱不出线刻、平雕或浮雕的范围。拱眼壁大致呈三角形，又须随单拱或重拱的轮廓随势造型，不宜雕作几何纹或连续图案，自由构图的写生花应较为适合。

《营造法式》于木雕纹样举出混作八品（包括神仙人物、龙凤动物等）、写生花五品、卷叶花三品、凹叶花七品等共二十三品，附有图样，看来仍以植物纹为主（图 6－137)。《营造法式》将装嵌在格子门窗上的各式格心和藻井、平棊等归入装修类，若将其也归于木雕，则更有多种几何纹。

木雕的构图仍以饱满为原则，地不可留得太多，《营造法式》所附图样也皆如此。木雕的施用同样以不损伤构件本身的整体感为宜。但太原晋祠北宋圣母殿的缠龙柱分段刻成，龙身缠柱，即有凸起太高之嫌，不如明清众多石刻华表浮雕缠龙或曲阜孔庙大成殿盘龙石柱仅凸起少许为佳。

山西应县净土寺大殿藻井四周的天宫楼阁、大同下华严寺薄伽教藏殿内“壁藏”所刻建筑模型，以及四川江油云岩寺的“飞天藏”，都是这个时期与小木作结合的木雕精品。从许多宋金墓葬饰以砖雕的仿木建筑表面，也可看出此时木雕的盛况。《营造法式》也附有天宫楼阁佛道藏、转轮经藏、天宫壁藏等复杂图样（图 6－138、139)。

砖雕

广义的砖雕包括三种制作方式，即制坯时事先模制或浮塑纹饰后再行烧造，或在模制、浮塑并烧好后进行雕凿加工，或在烧好的平砖上施用完全的雕凿。宋以前的砖雕以模制或坯上浮塑为主，宋代已出现完全雕凿的更精细的做法。

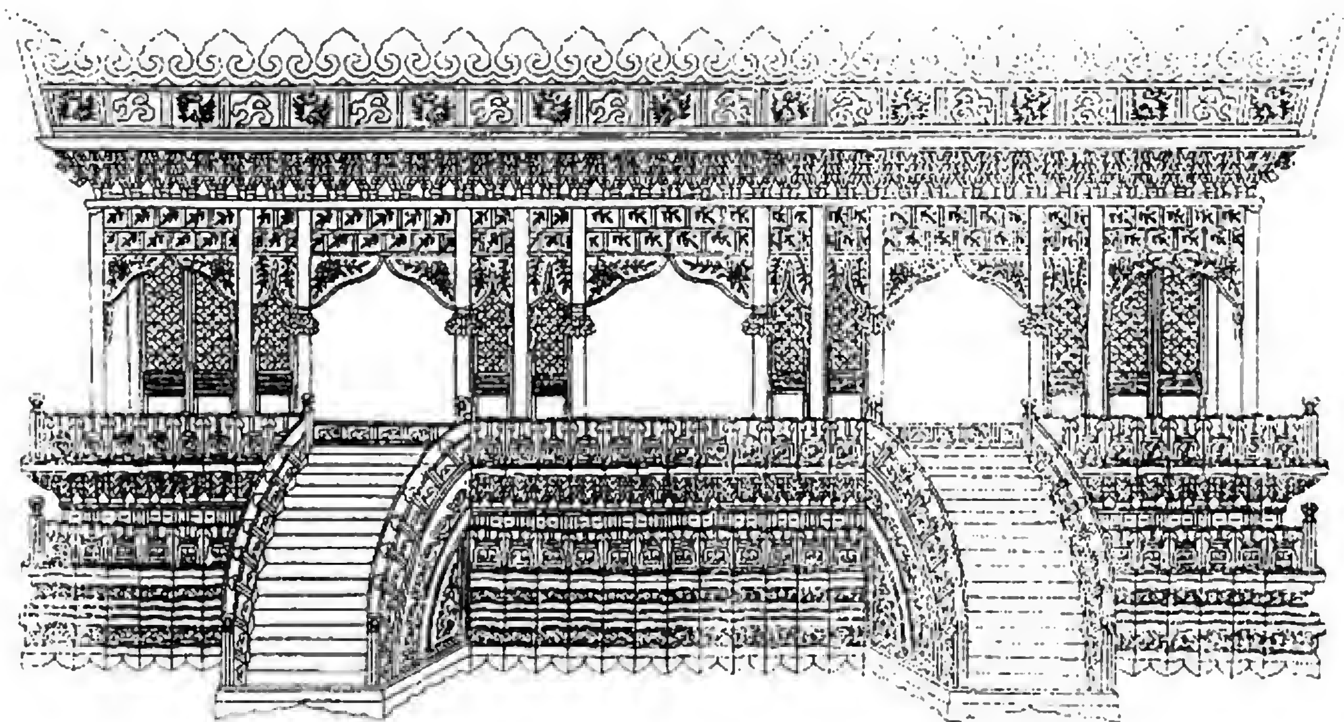


图 6－138　《营造法式》山花蕉叶佛道藏

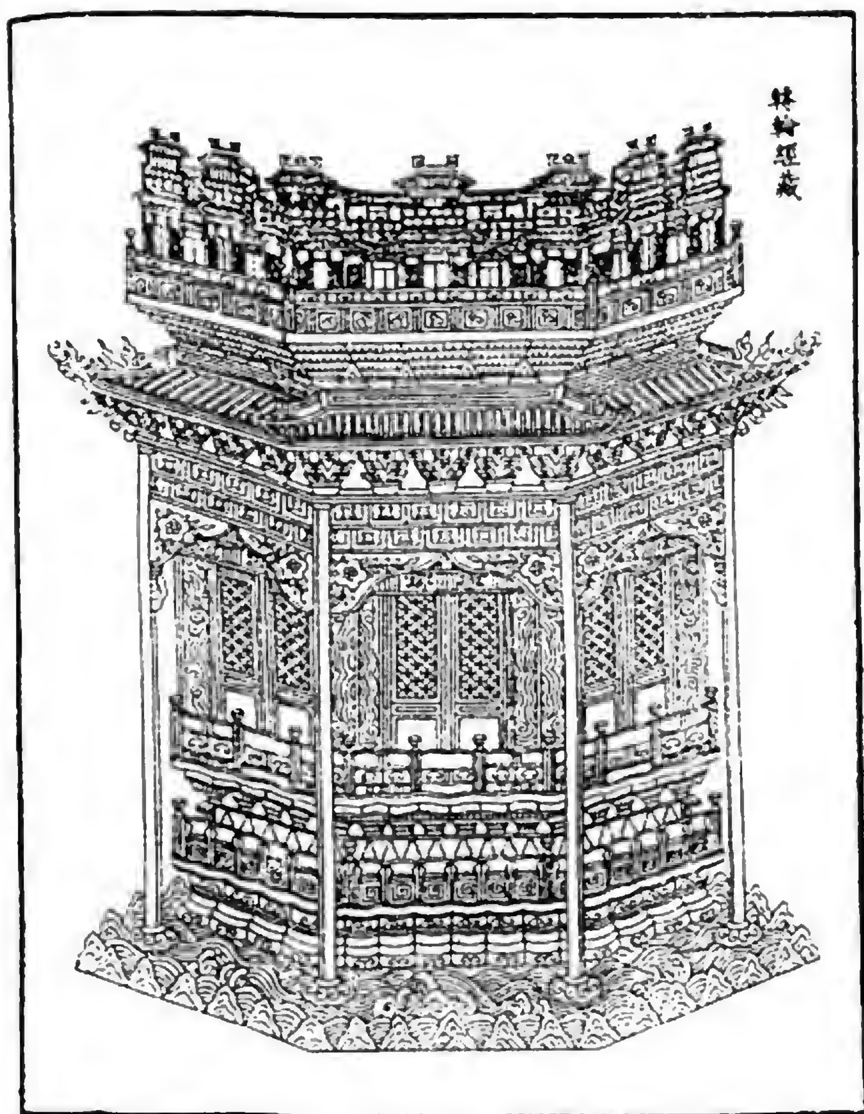


图 6－139　《营造法式》转轮经藏



图 6－140　宋代花砖

《营造法式》于砖雕记载甚少，仅见于卷二十五诸作功限二，在砖作条内附带言及。其中对砖块的加工称“斫事”，斫事内的“事造剜凿”即完全雕凿而成的砖雕。砖雕样式分地面斗八、龙凤、花样、人物、壸门、宝瓶等类。地面斗八用在殿堂内，其他所用部位如“阶基、城门座、砖侧头、须弥台座”之类，文字很简略。从敦煌石窟出土的地面砖和阶基，可知唐宋时广为施用花砖，图案以十字对称的浮塑莲花纹为主，皆为模制（图 6－140、141）。除此之外，砖雕的使用以须弥座为主，其上的花饰可能多为雕凿。《营造法式》卷十五砖作制度中有须弥座条，梁思成据此在《营造法式图注》中绘出了它的图形。

砖雕纹饰的雕凿方法应与木雕或石雕相近。

五代宋施于建筑上的砖雕实物多在砖塔和砖心木檐塔，也见于宋金砖墓。它们都是仿木结构，其雕造的方法和水平，足以显示当时砖雕技术的面貌。以原建于南宋的杭州六和塔为例，所有的须弥座束腰上都有一组砖雕，内容有海石榴、荷叶花、宝相花、牡丹花等十余种，宛转翻落，生动写实；还有凤凰、孔雀、鹦鹉、山鹊等飞禽，狮子、麒麟、狻猊、獬豸等动物，又十余种，或伫立，或飞翔，或奔跃，神态具足；另有飞仙、嫔伽等形象，飘逸优美；此外还有回纹、云纹、如意、团花等几何图案。这组砖雕，与《营造法式》所附彩画图样十分相似[19]。

《营造法式》还提到“刷染砖瓦基阶之类”，可见在素砖或砖雕台基上还可能再刷饰色彩。其具体施色情状，除刷涂“墨煤”即灰黑色外，可能也有彩色，似可由敦煌同期石窟广泛施行的彩塑须弥座坛台想见。

琉璃

五代宋的建筑装饰还有琉璃瓦。《营造法式》卷十五有“琉璃瓦等”、卷二十七有“造琉璃瓦并事件”等



图 6－141　敦煌莫高窟宋代莲花纹花砖

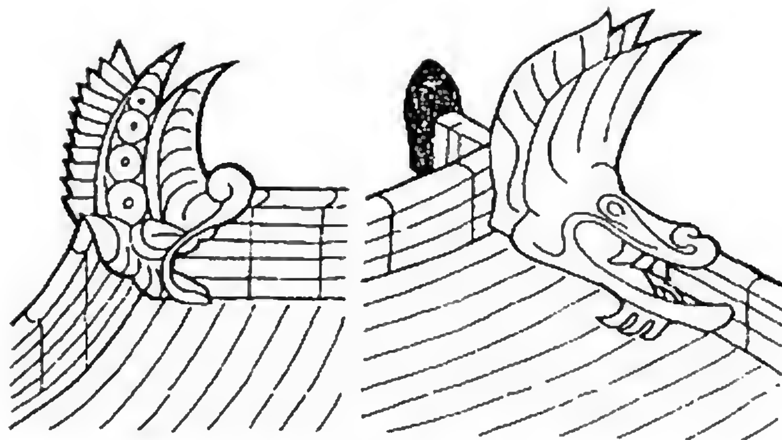


图 6－142　敦煌莫高窟宋代壁画鸱吻

条，记述了琉璃的制作工艺，又多见如“斫事琉璃瓦口”、“出光琉璃瓦”等语，皆可得窥宋时继续使用琉璃的情状，主要用在屋顶。

屋顶正脊两端置鸱吻，是建筑的重点装饰。鸱吻由唐以前的鸱尾演变而来，改前此的单纯鱼尾形为张口吞脊，如辽天津蓟县独乐寺山门、北宋山西榆次永寿寺雨花宫、辽大同华严寺薄伽教藏殿壁藏、北宋初祖庵及西夏八号王陵出土者，敦煌石窟五代宋壁画中也有描绘，均作龙吻吞脊状。

鸱吻之名首见于五代刘昫撰《旧唐书》卷五高宗本纪下：“大风毁太庙鸱吻”。形象资料则首见于四川乐山凌云寺摩岩中唐石刻，实际上鸱吻之名及其实行恐早在中唐以前。宋·黄朝英《靖康汀素杂记》引《倦游杂录》云：“自唐以来，寺观殿宇，尚有为飞鱼形尾上指者，不知何时易名鸱吻，状亦不类鱼尾。”可见在宋代还未能完全普及（图 6－142）。

第六节　佛　塔（附景观楼阁）

一　总述

这个时代是佛塔建造的繁荣期，取得了多方面的突出成就，是当时建筑艺术的重大收获。遗存的塔当以百计，其中的优秀作品也不下几十座，分布的范围比唐代大得多，北起辽宁内蒙古，东至江浙闽赣，南达滇粤，西迄甘宁，尤以晋冀北部、辽宁、内蒙古一带和长江三角洲的作品引人注目。

塔的类型还是以楼阁式和密檐式居多，现存的多砖石结构。密檐塔主要分布在辽国金国地区，北京永宁寺塔是其典型作品。非常可贵的是保存下来这个时期的两座木塔。最著名的山西应县佛宫寺释迦塔，楼阁式，高达 67 米，是世界最宏伟的木构建筑，艺术价值极高。还有一些前代少见的砖身木檐楼阁式塔，主要流行在江南。此外，以晚唐九顶塔为滥觞的华塔在宋辽兴盛一时。

砖塔的结构比唐代有较大改进，前此盛行的单层空筒至此已被双层套筒取代。双层套筒是外壁内有一圈回廊，回廊围绕砖砌塔心，塔心与外壁间在每层地面处以砖砌叠涩相接。南方砖塔大多在回廊里设梯级，塔心各层砌出塔心室，而北方砖塔大多将梯级砌在塔心内。塔的平面多由方形改为多边形，一般是八角形，也有六角形。各层所开的门也由前此的上下一贯改成逐层转换。这些，都有利于结构的坚固，如两层套筒之间在结构上的相连大大加强了塔的整体性，近乎圆形的多边形利于抗震，逐层转换的塔门分散了薄弱点。同时，形制的改变也丰富了造型。

一般来说北方塔多浑厚雄壮之气，江南则倾向挺拔清秀。受着时代审美趣味的影响，不论北方还是南方，其总的风格比起唐代更加繁缛和华丽，砖石塔则更加详尽而琐细地模仿木结构，这种趋势越到晚期越加

盛行，炫耀物质的外在力量，以至于达到损伤体现材料本性的朴质之美的程度，有时甚至显得轻浮而伧俗。开封佑国寺一座以铁色琉璃砖砌成的“铁塔”，泉州开元寺一对极“忠实”地模仿木结构的石塔，可能就是这种矫饰作风的典型。虽然大多数宋辽佛塔还是美丽动人的，但由于体现着市民趣味的审美趋向的冲击，终于没能找到自己的符合砖石结构本性的出路。到了这个时代的末期，传统佛塔似乎已基本走完了自己的历史路程。

在我们具体分析佛塔的个例之前，准备先宏观地谈谈塔的选址问题。

有一些佛寺仍沿续东汉北朝以来中心塔寺庙布局，塔位于寺院山门内中轴线上大殿以前，寺建在何处，塔也建在何处，如应县佛宫寺、涿县普寿寺、内蒙古巴林左旗辽庆州佛寺等。

还有一些塔继承南北朝已开始的双塔做法，一寺立有两座塔[20]，多在寺内主殿前两侧，如杭州灵隐寺(五代吴越)、苏州罗汉院（北宋)、锦州崇兴寺（辽)、泉州开元寺（南宋）等。北京房山云居寺双塔（辽）则位于全寺两侧。有的在山门前两侧，如安徽宣城广教寺（北宋)。这些双塔，形象及体量近似，双双对峙，高耸于众屋之上，丰富了整体轮廓。双塔的宗教意义恐来源于《法华经·见宝塔品》关于释迦、多宝二佛并坐于多宝塔的描述。山西太原蒙山开化寺遗址的两座单层塔，即名释迦、多宝，建于北宋，但此二塔位置紧邻、基座相连，似不属这里所称的“双塔”之列。

另有一些塔与寺院轴线没有什么对应关系，依地形随宜布置在寺内或寺外附近地段。

由于塔的巨大体量和高耸的体型，人们对于佛塔除了宗教感情的寄托以外，必会同时希望它们能与周围的环境有密切的联系，相互衬托呼应，共同构成环境艺术的整体审美对象。佛宫寺在现应县城内偏西北部，应县西、北两面城墙都曾向内缩进许多，若恢复当年的城墙，佛宫寺就几乎位于当初城市十字街的交点上，高达60余米的大塔巍然矗立于低矮的众屋之上，必定是城市的构图中心，又以其暖红色调的塔身与城内大片青灰色的房屋形成对比，为古城增色良多。建于辽代晚期的辽南京天宁寺塔选址在城市之北，与城内的宫城相直，成为远望宫城的借景。金中都更强调了这个关系。天津蓟县白塔晚于城内独乐寺，大致位于寺内最大建筑观音阁中轴线的南向延长线上。南宋平江府报恩寺塔正对城内长达数里的一条最繁华的商业大街。这些，都说明了塔在城市居民的观念中已超出了纯粹的宗教意义。

明代所刻蓟县《白塔寺碑》云：“夫塔非于蓟无系也……古建都启土，每封望为镇主，塔为蓟望……”，认为白塔是蓟州之“镇主”，一镇所寄，众望所归，不可等闲视之也。清代关于郑州开元寺宋塔的碑记也说：“是塔也，古之遗也，郑之镇也，其废其兴，不得谓与一州气运无关也。”这些，无非都是人们以神学方式表达对自己钟情的建筑的骄傲罢了。应该说这种观念明清以前早已有之，所以塔的选址不只是考虑它在寺庙中的位置，还要考虑到更大范围的环境效果，其中除了与附近建筑的关系以外，注重的就是与自然形势（包括人造自然即所谓“第二自然”）的充分结合。

平江的云岩寺塔、灵岩山塔、天平山塔都建在城外山上，更增其高，成为城市外围的显著标志。宋画《江山秋色图》画出了一座建在山谷里的小城，附近山顶建一高塔，城门开在谷口，另一座城门在山谷上游，门上都有城楼。将城市选址在山谷内实际并不合理，可能只是画家的想象，但在城市附近高处建造高塔，作为城市的远方标志，却在宋代及以后十分通行。

六和塔在临安城外西南方，建于月轮峰上，前临钱江，“舟楫幅辏，望之不见首尾”，“塔高九级五十余丈，撑空突兀，跨陆俯川”，“海船夜泊者，以塔灯为指南”，后此塔毁，南宋重建，仍在原址。四川南充在嘉陵江滨，江水自西南向东北流去，在城市对面即江右岸两座小山之间的山坡上建有一座白塔，为方形九层砖塔，成为上游下游行船的标志，也是城市隔江的对景。塔建于北宋开国的建隆元年（960)，号称宋代第一塔。此后类似做法在临河城市十分常见，如安徽歙县西北隔江山麓之塔、广西梧州南面隔江山顶之塔、重庆东面不远长江北岸之塔、湖南衡阳北郊湘江转弯处的回雁塔、江苏扬州东南角运河弯道处的文峰塔，等等。

临安保俶塔在西湖北岸宝石山顶，隔西湖与南岸南屏山的雷峰塔遥遥相对。它们处在从北西南三方包围西湖的马蹄形山岭的东侧开口处，是“风水”所认为的“水口”地带，东向俯临临安城，与湖光山色相映成

画，与城市显然也存在着有机的联系。

作为审美主体的人，赋予佛塔超出宗教意义以外的环境艺术的审美要求。宗教产生了塔，艺术则使塔超越了宗教。

塔的形式，大致分为七种，即单层木塔、楼阁式木塔、砖身木檐楼阁式塔、砖石结构楼阁式塔、砖石密檐塔、华塔以及窣堵波与楼阁相结合的复合式塔。

二　单层木塔

敦煌石窟五代宋壁画所绘佛塔甚多，有木、砖石、砖木混合等多种结构，有单层也有多层（图 6-143）。但现存历代单层木塔只有一座，即敦煌慈氏塔[21]。

慈氏塔原在莫高窟东面 10 余公里的荒山中，因无法保护，现已移到莫高窟前。塔木造，八角单层亭式，很小，直径只有 2 米多，每间面阔仅 1 米许，不计移建后所加基座，通高仅 5 米许。此塔虽体量不大，处理却相当丰富：一圈八个檐柱间用土坯砌八角塔心，塔心外壁四斜面塑天王立像。柱头斗拱上承平直不起翘的屋檐，与同期的四座敦煌窟檐一致。攒尖顶上塔刹已佚，现按同期壁画复原覆钵、相轮、华盖和宝珠。塔心室方形穹顶，绘壁画。柱皆小八角断面（即方形微抹四角），也同于窟檐，但柱子有侧脚，说明时代比窟檐略晚，推测应建于北宋前期，约公元1000 年。不论是作为木塔还是木亭，它都是现存最早的实例。

全塔造型小巧玲珑，比例得体，以秀美取胜；细部硬朗有力，柔中见刚，符合小建筑应有的性格（图 6-144、145）。



图 6-143　敦煌石窟宋代壁画所绘之塔
1、2　二层木塔　3　单层木塔



图 6-144　敦煌三危山慈氏塔

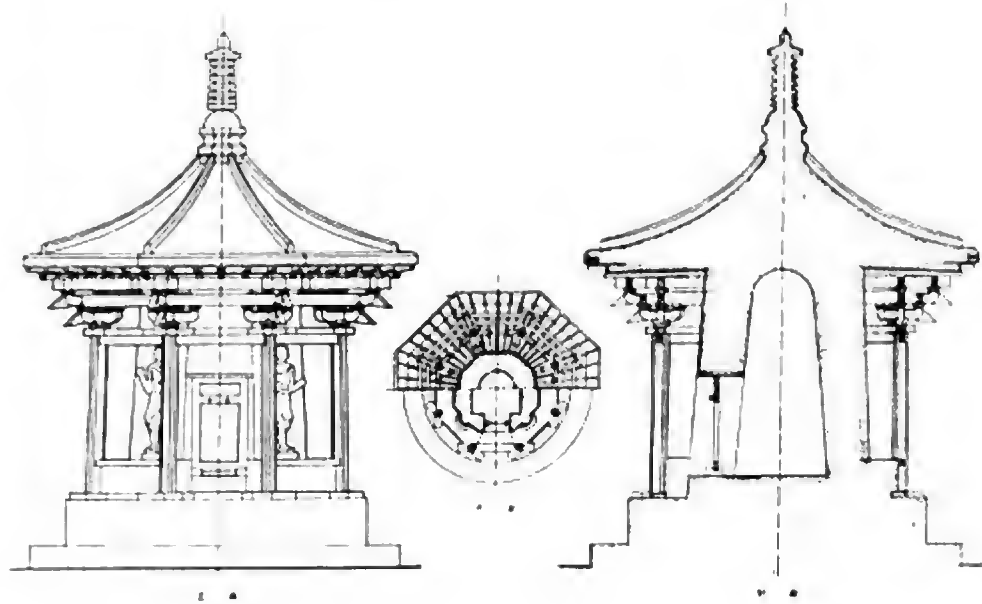


图 6-145　三危山慈氏塔

三　楼阁式木塔

楼阁式塔本来就是基于木结构楼阁创造出来的，就文献和壁画中所见，也以木结构为多，但由于木材保存不易（其实大部分损坏并不是由于自然原因，而是人为的焚毁，尤其是战争破坏），所以在全部古塔中只有一座得以保存，即应县佛宫寺释迦塔[22]，是中国建筑艺术最优秀的作品之一。

应县古称应州，在辽西京大同南近畿地带。佛宫寺释迦塔习称应县木塔，辽兴宗的皇后之父建于清宁二年（1056）。塔八角形，外观五层，但底层又扩出一重“副阶”（围绕主体而建的一周外廊），也有屋檐，所以共有六重屋檐，底层二檐组成重檐。以上四层每层之下都有一个暗层，所以结构实为九层，暗层的外观是平坐。底层平面在副阶柱以内是外壁、回廊、内壁和八角塔心室。以上各层相应于下层的外壁和内壁，也有内外两圈柱子，构成双层套筒。外圈二十四棵檐柱，每面三间，二层以上四正面为门窗，四斜面原为墙，墙内有斜撑，后也改为门窗。塔外各层平座以斗拱挑出，沿平座边缘设勾栏。内层八棵内柱，无墙，只有栅栏区隔，光线明亮，围绕着每层正中的佛坛佛像。坛上藻井使坛所在的空间较高。各层檐柱和其下的平座檐柱在一条直线上，但比下一层檐柱略退进，各柱又微向内倾斜，形成下大上小的稳定体形。底层完全不开窗的外墙、副阶的增出和重檐，都加强了全塔的稳定感。一周空廊则和以上各层平座取得呼应。平座和各檐下的斗拱形制繁多，达六十种（图 6－146～148；图版 82）。

金代重修时在各暗层内部广泛加用斜撑，形成为四道刚性水平箍。楼梯设在外圈套筒内，逐层旋转，荷载分布均匀。这些，都增强了塔的坚固性，故历经几次大的地震以及枪伤炮击，均屹立不倒，至今已保存九百余年。

副阶柱处直径 30.27 米，外檐柱处接近 24 米。包括两层台基和塔刹，全塔共高 67.3 米，约为副阶直径的二倍许，比例相当敦厚壮硕，故虽高峻而不失凝重。各层塔檐基本平直，仅微微显出曲线。它的平座层在造型上特别重要，以其水平横向与腰檐协调，与塔身对比，又以其材料、色彩和处理手法与腰檐对比，与塔身协调，是腰檐和塔身的必要过渡。平座、塔身、腰檐重叠而上，区隔分明，交代清晰，明确了层数，强调了节奏。凸出在外的平座更大大丰富了塔的轮廓线。平座又增加了横向线条。六层屋檐、四层平座和两层台基共有多达十二条水平线条，与大地呼应相亲，使木塔稳稳当当地坐落在大地上，绝不过事突兀，平实而含蓄。微微有些角翘的各层屋檐和全塔的沉实风格也十分和谐（图 6－149）。



图 6－147　释迦塔内部构架

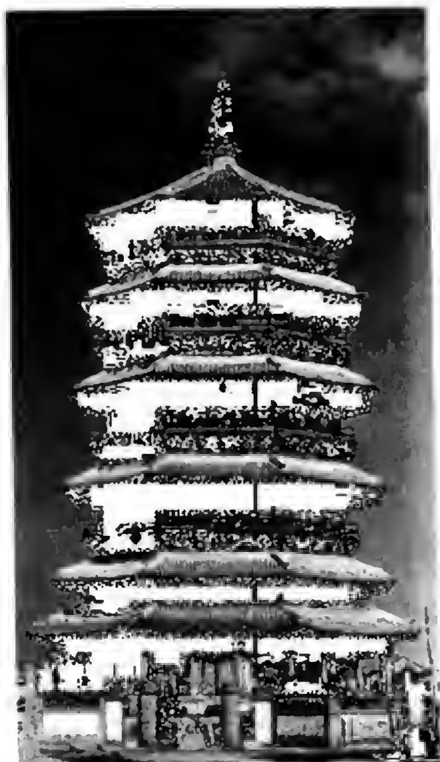


图 6－146　山西应县佛宫寺释迦塔（应县木塔）

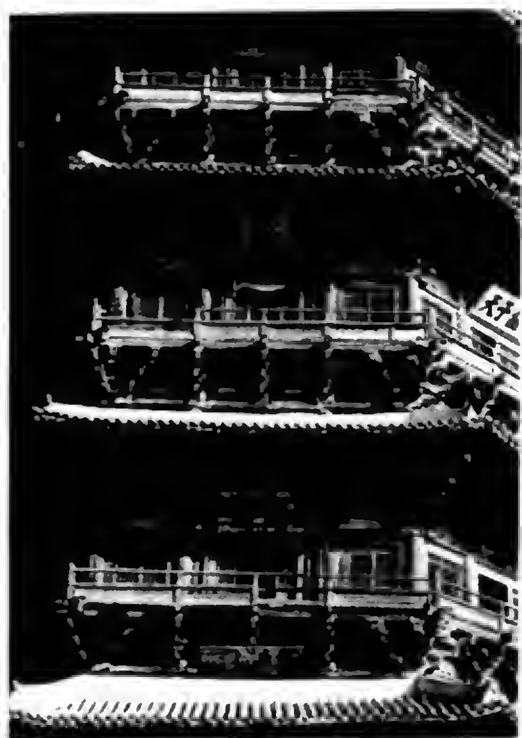


图 6－148　释迦塔局部

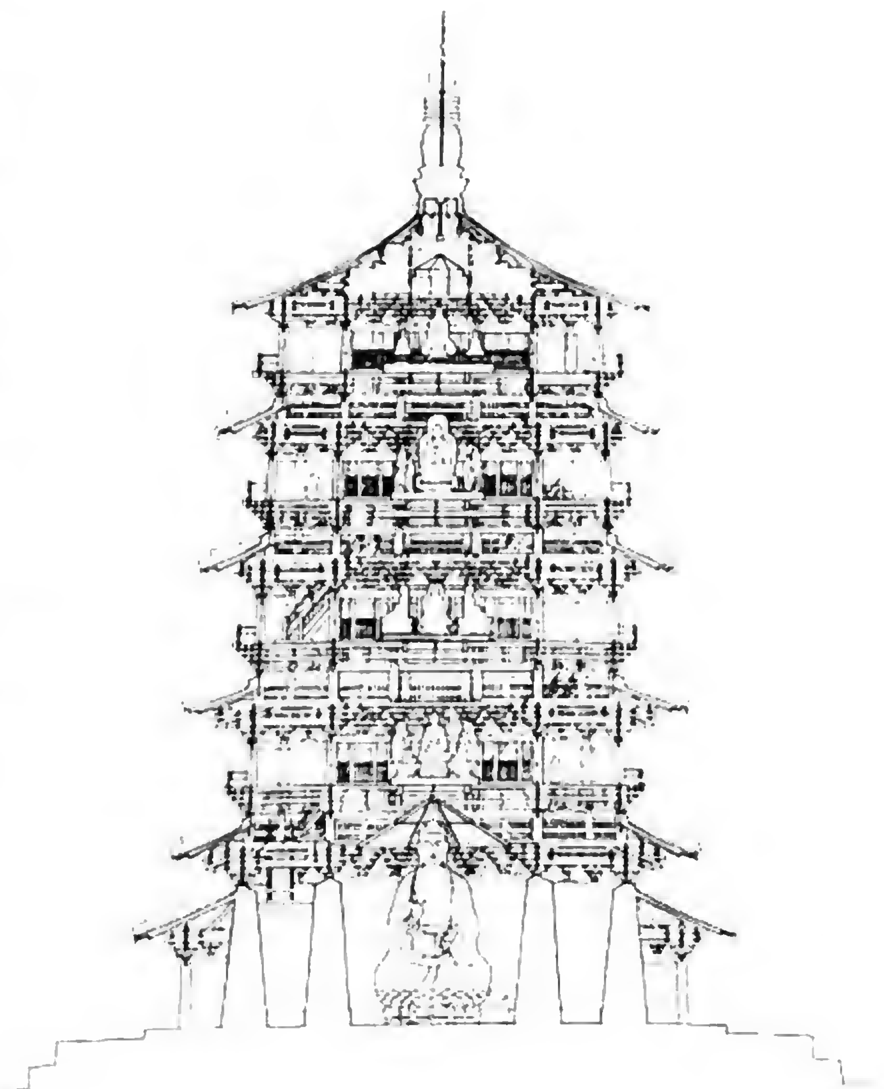


图 6－149　释迦塔剖面

塔刹立在莲座上，以铁制成，下部为鼓状，较为厚重。中部几层相轮已较空巧。顶部刹尖是一串小小宝珠，直插苍穹。在相轮和刹尖之间是圆光，由两片圆形缕空铁板十字相交组成，立面轮廓仍较宽大，与相轮保持很好的联系，但处理手法又十分轻灵，是相轮和刹尖之间的恰当过渡。

释迦塔内部底层幽暗，塔心室内有高达 12 米的佛像，大佛金身在黑暗中熠熠闪光，具有宗教的神秘感。为了增加佛前空间深度以便瞻仰，在外墙南向正门两侧，墙壁伸向副阶，形成一个小小的“门厅”，手法十分简练。上面几层明亮而宽阔的空间，与底层的幽暗取得对比。沿着各层平座，可极目远眺，登临者的身心也随之融合在自然中。

释迦塔敦厚浑朴，是中华民族伟大民族精神的艺术体现，具有永恒的审美价值。

四　砖身木檐楼阁式塔

敦煌石窟北朝壁画里已绘有砖身木檐楼阁式塔，可见出现甚早，但所见实例却迟至五代宋，而且主要存在于江南地区，是这一地区的代表塔型。其例如上海龙华寺塔，浙江松阳延庆寺塔和杭州宝俶塔、雷峰塔、六和塔，江苏苏州瑞光寺塔、松江兴圣教寺塔、苏州报恩寺塔等。此种塔就结构方式而言又常称为砖木混合塔。

它们的共同特点是在砖砌仿木结构的塔身外加建木构腰檐、平座和勾栏，外观像是一座木塔。建于北宋的塔保留唐代传统较多，如龙华寺塔、延庆寺塔、兴圣教寺塔等，塔身仍是单层套筒，各层为木楼板，兴圣教寺塔的平面还是方形。但北宋瑞光塔和其他南宋塔都已是双层套筒和八角形平面，比单层套筒和方形平面更为坚固，楼梯设在外层套筒内的回廊里，塔心砌出小室。这些再加上八角形平面，都和以应县木塔为代表

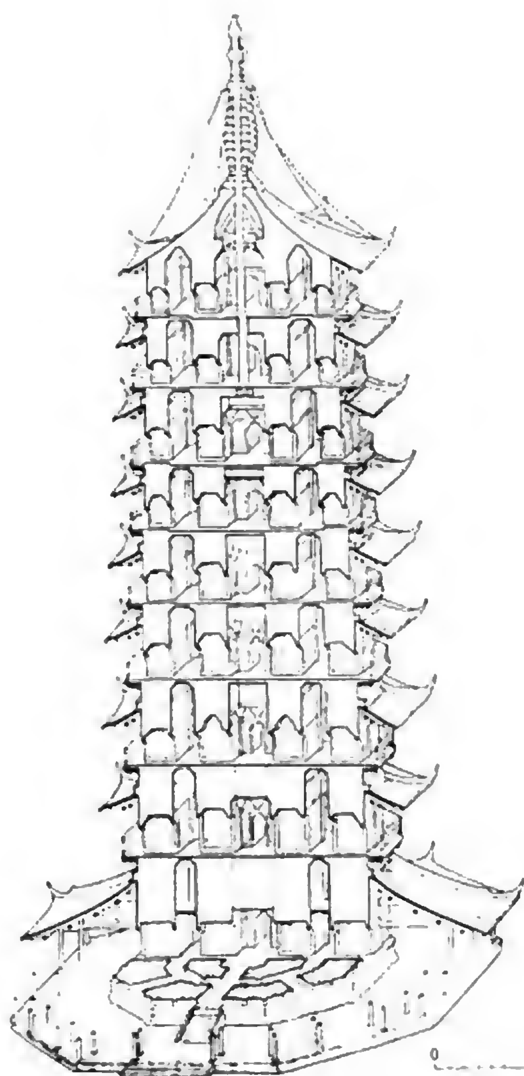


图 6-150 双层套筒砖身木檐塔—苏州报恩寺塔剖视图



图 6-151 上海龙华塔

的楼阁式木塔相似（图 6-150）。砖身木檐楼阁式塔五代以后在江南的盛行，应与人们的审美心理有关。当时虽可能崇尚木塔，但木塔不易保存，砖塔的出檐比例又较为短促，秀柔之气不足，于是实行了砖身木檐，以为补救，有利于塔的维修和长存，又维持了木塔出檐深远的外观，体现江南的秀丽风格。

上举八例中，雷峰塔（北宋）已经倒塌，宝俶塔（北宋开宝年间，968～976）各檐全毁，剩下的只是砖砌塔身，显得尖而瘦高，已大非原貌。其他六塔仍存，但有的经过后代较大改造。

龙华寺初建于三国吴赤乌十年（247），毁于黄巢起义战火。唐皮日休《龙华夜泊》诗云："今寺犹存古刹名，草桥霜滑有人行；尚嫌残日清光少，不见波心塔影横"，可见寺早有过塔。现塔为北宋太平兴国二年（977，此时江南仍是"十国"时代）吴越王钱弘俶重建，是上海最古老的建筑。塔位在龙华寺山门以南，七级，连塔刹高 40 米余，八角，单层套筒，但内部却仍是方室。它的各檐和平座都经过重修，除檐角特别高举为明清江南风格外，大体仍保持了原貌。塔身每面各三间，每层有四面的当心间为门洞，开门方向各层相错，内部方室也随之错转 45°。另四面当心间为砖砌假直棂窗。与佛宫寺释迦塔相比，龙华寺塔的细高比较小，塔刹更挺然高举，约当全塔高的五分之一，以八条铁链与各角相连，更显高峻，清丽玲珑，秀美可爱，与江南风物颇相和谐，而与释迦塔令人肃然起敬的感受不同。其他江南各塔，也大都具此特点。龙华寺塔和释迦塔，是南北建筑风格的典型代表，同属中国建筑艺术史上最优秀作品之列（图 6-151）。

延庆寺塔在浙江松阳西屏镇，是近年报道的一座未经后代改动的北宋楼阁式塔，砖木混合结构，平面为较为少见的六角形，造型良好，有较高艺术价值和历史价值[23]。塔建于北宋早期咸平五年（1002），七层，砖砌塔身，保存较完好，只是木构斗拱、塔檐、楼板、勾栏大部残损，塔刹铁制，总高约 30 余米。此塔下部周围原有颇为宽深的副阶，已无存，但柱子位置及基座尚有遗迹。复原底层塔身和副阶屋顶可有单檐、重檐两种方案，以重檐可能性较大。这个时期江南诸塔如有副阶，副阶屋顶多与底层塔身屋顶合一，无重檐。延庆寺塔若为重檐，则江南少见而同于应县木塔。以上各层皆有平座和腰檐，出檐深远，屋角起翘和缓，有

较多唐代作风，整体风貌玲珑秀美而舒展大度。内部一至五层塔心以砖实砌（仅底层有很小的塔心室），似乎是唐代木塔中心柱的仿造，可以说是单层与双层套筒之间的过渡。六、七两层中心置刹柱，以稳定刹杆。阶级砌在塔壁与塔心间，可登临（图 6－152）。

瑞光寺初建于吴赤乌四年（241），十年建塔，屡毁屡建，最后重建于北宋天圣八年（1030）前后，而寺院全毁。塔八角七层，五层以下塔内都是砖砌双层套筒，外部为木构腰檐和平座；六七两层全为木构，内有塔心柱，全塔木构部分多经后代重修。底层四面开门，二三两层八面开门，四层以上又转为四面开门，方向则如龙华塔做法逐层旋转，另四面为砖砌假直棂窗。全塔不计已佚的塔刹高 42.3 米，再加上塔刹，应比龙华寺塔高许多，而其比例高挺，风格秀丽，仍与龙华塔一致。瑞光寺塔在苏州盘门里，与盘门一起构成了美丽的景观（图 6－153）。

兴圣教寺相传建于五代后汉乾祐二年（949），塔则建于北宋熙宁、元祐间（1068～1094），元代寺毁，现仅存塔。塔方形九层，又称方塔，各层有平座，塔檐连线为柔美的曲线，总高 48.5 米。底层四周有副阶，副阶屋面与底层屋面相续为一。以上各层内部为单层空筒，每层用木楼板，沿用着唐以来的旧法。其甚小的细高比和高举的塔刹，具有江南佛塔共有的秀丽性格（图 6－154）。

报恩寺相传初建于三国吴赤乌年间（238～251）。寺内南朝梁时已有塔，十一层，北宋毁，元丰间重建，南宋初复毁，绍兴间（1131～1162）又重建，即现存报恩寺塔。塔峙立在大殿之后，九层八角，是平江城内重要一景，在《平江图》碑中曾经刻出，现称北寺塔，仍是苏州城内主要大街人民路北端的重要对景。塔内部也是双层套筒，八角塔心内各层设方形塔心室，木梯级设在外壁与塔心室之间的回廊中，逐层错转，各层有平座勾栏，底层有副阶，这些，都与释迦塔相仿。在回廊上部砖砌斗拱，塔心室顶砖砌斗八藻井。外貌砖



图 6－153　苏州瑞光塔

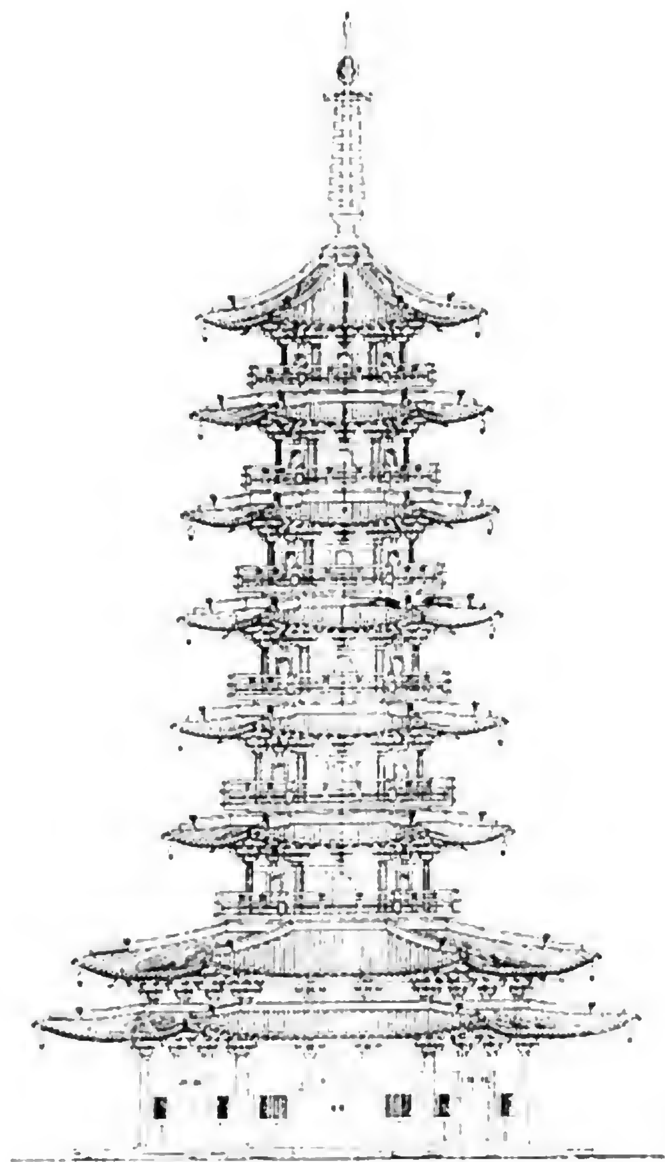


图 6－152　延庆寺塔复原立面





图 6－155　杭州六和塔

图 6－154　上海松江兴圣教寺方塔

砌塔身每面三间，当心间为门，木构部分经清光绪年间重修，檐角高耸，又在平座上加了许多擎檐柱，已较多改变了原样。副阶的檐子和第一层塔身的檐子系一坡而下，没有重檐，同于兴圣教寺塔和六和塔，看来是江南佛塔副阶比较通行的做法。副阶柱间连有墙，平面直径 30 米，与释迦塔相近；外壁直径 17 米。塔全高连同铁刹达 76 米，比释迦塔高出将近 9 米，其中铁刹占全高五分之一。全塔虽尺度巨大，但因层数比释迦塔外观多出四层，细高比仍较小，又加檐角高举，在宏伟中仍蕴含着秀逸的风韵（图版 83）。

六和塔在钱塘江北岸，现存塔体系南宋隆兴元年（1163）重建物，七层八角，双层套筒，塔心室和回廊内有砖砌斗拱，底层有副阶，以上各层都有平座。其平面和结构与报恩寺塔十分相似，全塔高可达 60 米。可惜此塔经光绪年间拙劣的重修，已大大改观，将原来平座层也加了屋檐，成十三檐，六层平座实际不能登临，内容与形式严重脱节。又因平座层比塔身低，各层高矮相间，极为混杂，不符合建筑逻辑，外观十分臃肿，俗丑不伦（图 6－155）。1934 年在梁思成主持下进行了六和塔复原研究工作，根据充足，论证严谨，所得复原图应属可信。复原后的六和塔底层屋顶和副阶屋顶相续为一，是上部诸层的稳定底座，各檐檐端连线呈微腰的曲线，塔刹高举，在雄伟中不失清秀雅丽，体现出了此类佛塔的原有风貌（图 6－156～158）[24]。

此外，北方也个别地出现过砖木混合结构塔，如河北正定天宁寺灵霄塔。

史载灵霄塔始建于唐，但从现状观，应是宋金时物。这是一座十分奇特的塔，主要在于两点，一是下部四层作楼阁式，上部五檐却是密檐式；二是下部为砖木混合结构，即以砖砌塔身、平座和斗拱，以木材构筑塔檐，上部五檐却全是木构。以上两点均属特例，尤以木材构架密檐极不寻常，原建是否如此，抑或只是原塔上部倒掉后重修时另加木构，已不得而知。但从造型论，除了能给人些许新颖之感外，上下二部的形式变化，总觉有违建筑逻辑，不够自然而显怪异。但此塔轮廓缓和柔韧，尚令人满意。又此塔上部六檐有中心木柱通贯，保持了唐代木塔的结构法（这在日本相当于唐代的诸多木塔中十分多见），也是难得的例证。因上部为木，此塔又俗称“木塔”（图 6－159）。

五　砖石结构楼阁式塔

砖石结构的楼阁式塔，一种比较简洁，只是大体模仿木结构，以河北定县开元寺塔为代表；另一种是相当精细的模仿，如杭州闸口白塔、开封佑国寺塔和福建泉州开元寺双塔，因过于注意仿木细部，忽视总体造型，效果往往并不太好。但也有的处理得十分得当，如山东长清灵岩寺辟支塔。

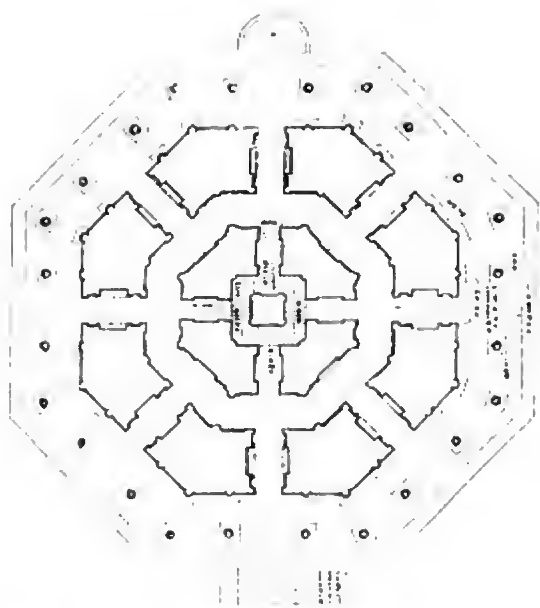


图 6－156　六和塔复原平面

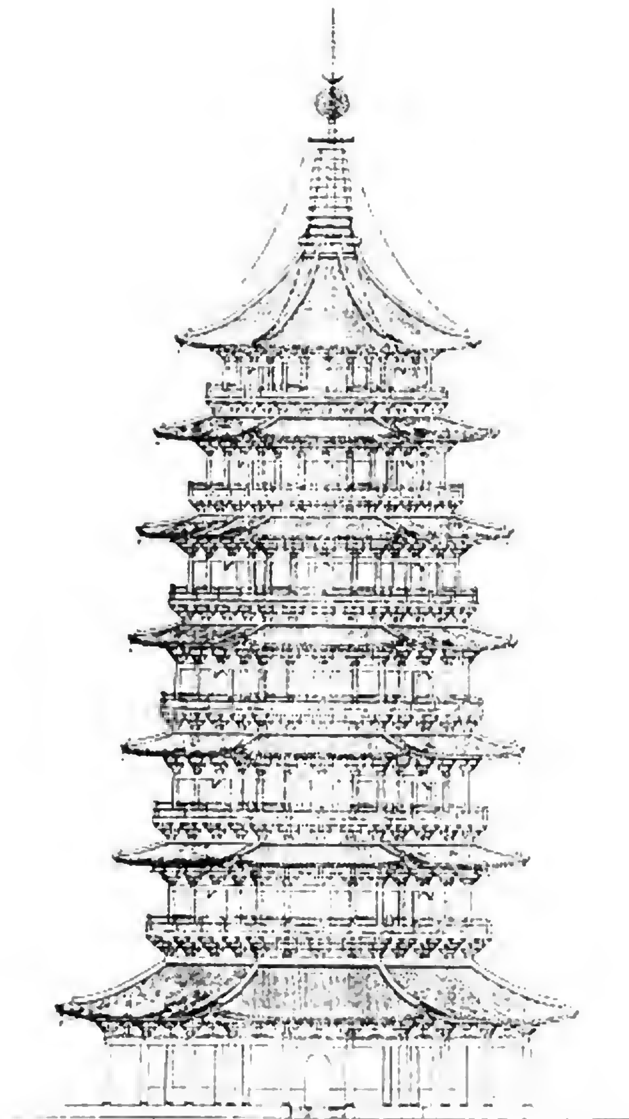


图 6－157　六和塔复原立面

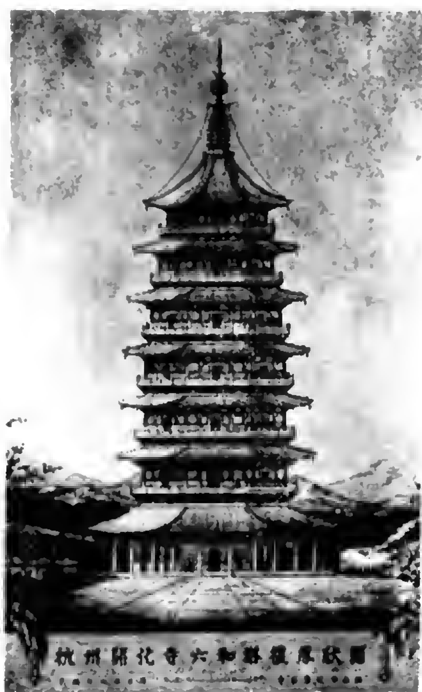


图 6－158　六和塔复原图



图 6－160　河北定县开元寺塔



图 6－159　河北正定天宁寺灵霄塔

定县开元寺塔建于北宋咸平四年（1001），八角十一层，双层套筒，梯级设于塔心，高达84米，是中国最高的古塔。除一、二层之间有平座外，其他各层均无。各层外壁四正面开门，四斜面浮雕假窗。檐下没有斗拱，塔檐只是砖叠涩挑出。全塔檐端连线柔和，上部收分渐著，通体简洁无华，以比例匀称见长，是造型优秀的作品之一。定县处于宋辽边界，此塔常为宋兵瞭望所用，故又称料敌塔，它伟岸的身躯和丈夫气的气质，与这个身份十分合拍（图6－160）。

闸口白塔在杭州钱塘江北岸、今钱塘江大桥东一座仅高3米的小石丘上，八角九层，不计塔下高1.3米的基台，仅高12.8米，石刻，完全精细地模仿木塔，实在只是一座木塔的模型。基台上是简单的须弥座，



图6－161　杭州闸口白塔



图6－162　开封佑国寺塔（"铁塔"）



图6－163　内蒙古巴林左旗庆州白塔

束腰处刻《尊胜陀罗尼经》，座上塔的底层无副阶，再上各层塔身皆有平座、勾栏和腰檐，包括斗拱及瓦垅、瓦头，最上铁制塔刹已残。各层塔身每面仅一间，隅柱皆圆形，下三分之一为直柱，以上向内圜和收小，为宋《营造法式》所载的“梭柱”。四正面刻门，门侧各立槏柱，四侧面刻佛教造像或经文。此塔底层全宽仅2.07米，全塔细高比达1/6.21，可说是所有楼阁式塔中最为细瘦的例子了，使人感觉过于细弱，当时实际的木塔大约不致如此（图6－161）。

离闸口白塔不远，在西湖北岸灵隐寺大殿前两侧也有石塔一对，亦八角九层，做法及高度几乎与此塔完全相同。灵隐寺双塔约建于北宋建隆元年（960）稍后，闸口塔应与之同时[25]。

开封佑国寺塔建于北宋皇祐元年（1049），八角十三层，实心，无塔室，仅底层一门内有梯级曲折而上。塔高54.66米，底层全宽仅约10米许，细高比1/5.47，稍粗于闸口白塔，却因塔身从下到上收分过大，上部更显细弱。各层檐端的轮廓连线虽仍呈弧形，但弧度很小，略呈直线，显得僵滞。此塔造型颇不成功。在它以前开封曾有一座开宝寺木塔，也是八角十三层，建成不久即被烧毁，据传佑国寺塔即仿开宝寺塔建造。开宝寺塔为北宋著名匠师喻浩所造。喻浩来自杭州，他造的塔可能具有清秀挺拔的江南风格，比例细瘦，但对砖材自有权衡，地区不同格调也应有不同。此外，佑国寺塔通身包深褐色琉璃面砖，砖上浮印图案，斗拱等构件也用同色琉璃砖制作，具有较高的工艺水平。因其色如铁，俗称铁塔（图6－162）。

庆州白塔在内蒙古巴林右旗辽庆州城内城遗址西北部，建于辽兴宗重熙十八年（1049）。塔所在寺院为纵长方形，塔即位于山门内，塔后原有工字形大殿，现寺院全毁，仅存白塔。白塔为砖建仿木结构楼阁式，八角七层，下有不高而颇宽广的基台基座。各层间都有砖砌斗拱承托的腰檐和平座。每层塔壁砌作三间四柱，各层四正面的当心间为券门，次间为佛教人物雕刻。底层四斜面当心间刻假直棂窗，以上各层斜面每间砌一门形小龛，内有浮雕。各层塔身涂白。塔全高约50米，底层直径20余米，各层塔檐檐端连成斜度不太大的斜线，与曲线相比，显得强劲豪迈。塔顶在粗壮的刹座上为同样壮硕风格的金属塔刹，与全塔结合得很好。由于材料的限制，腰檐挑出不多，但平座出挑更少，斗拱密而且小，浮雕也不深，所以总的形象颇为清晰明朗。白塔丰富的细部处理显然受到了时代细腻作风的影响，但全体仍不失其豪健清新，也是北方民族精神风貌的化出，不愧为中国建筑佳作之一。庆州曾是辽代皇帝经常游猎的地方，并葬有圣宗，故建庆州城为陵邑。以后道宗、兴宗也葬于此（图6－163）。

此外，内蒙古还有万部华严经塔，也是较好的作品。塔在呼和浩特东郊，传建于辽圣宗时（983～1031），较庆州白塔稍早，同为八角七层砖建楼阁式（图6－164）。

云岩寺塔建于吴越钱弘俶时，当后周显德六年（959），号称江南第一古塔，坐落在苏州城外西北虎丘山上，八角七层，约高47米，双层套筒，木梯设在回廊内。塔内塔外都用砖详尽地砌出斗拱、挑檐、柱枋、门窗、平座、腰檐和藻井。本来砖砌挑檐不深，而平座出挑过大，与挑檐相比有些过份，斗拱也嫌过大，所以有眉目不清之感，加上壁面繁密的仿木构件，显得局促，工倍愈拙。此塔后来因地基不匀实而沉陷，已成斜塔（图版84）。

建于北宋太平兴国七年（982）的苏州罗汉院双塔比云岩寺塔优胜多多，二塔同式，并与时代相近的上海龙华寺塔一致，都是八角七层，单层套筒，用木楼板，内部方室随层旋转45°，塔外每层四门四窗的位置也随之层层相错。二塔比例也与龙华寺塔相近，都相当瘦高，但出檐较深，再加上极高的几乎占到全高三分之一的铁铸塔刹和起翘很高的檐角（不知是否后代重修时所改），风格相当清秀。日本和朝鲜相当于唐宋时代的古塔，塔刹也颇高，与此塔类似。二塔下层原都有副阶一圈，已不存。二塔东西对峙，相距10余米，塔北20米处中轴线上遗有方形大殿遗址一处（图版85）。

长清灵岩寺辟支塔重建于北宋嘉祐间（1056～1063），八角九层。最下石基座各面刻地狱变。九层塔身除以简单的双跳华拱挑出屋檐外，仅一至三层有较屋檐挑出为少的平座，所以没有云岩寺塔那样眉目不清的感觉。塔身四面开圆券门，另四面砌直棂假窗。塔包括塔刹全高约54米，底层径约14米，细高比为1/3.85，相当挺拔而并不过分，非常得体，加上圜和温婉的弧形轮廓线和挺拔高举的铁制塔刹，总体造型可



图 6-164　内蒙古呼和浩特万部华严经塔

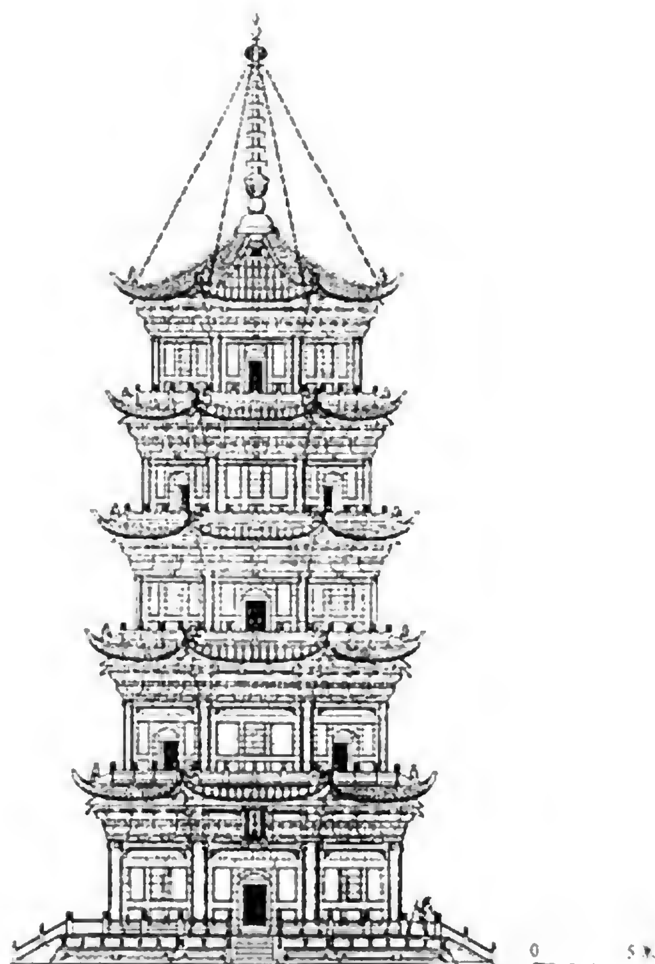


图 6-165　福建泉州开元寺双塔之一

称上品。塔刹细瘦，覆钵下的砖砌刹座尺度颇大，与塔顶连接较好，但覆钵似觉稍小。山东接近江南，辟支塔的风格可能受到南方的影响，但并无高耸的檐角，仍具北方伟岸风度（图版 86)。

泉州开元寺双石塔建于南宋绍定元年（1228）和嘉熙二年（1238)，高 44 米和 48 米，均八角五层，塔心为八角实心柱，无中心塔室。塔内不砌梯级，以木梯上下。塔外壁各面均为三间，其中四面当心间辟门，另四面当心间开方龛，位置随层互易。塔底有八角形须弥座和石刻勾栏绕塔一周，以上各层在下层的脊上直接立勾栏，没有外挑的平座。双塔形制几乎完全相同，其最大的特点是用石头详尽地模仿木构件，诸如柱枋、斗拱、椽子以至屋顶上的瓦垅、瓦头，通通用石头雕出，可见其用功之苦。此塔檐角翘起较高，铁刹也很高耸，但并不能给人以清秀的美感。除了石刻的木构外表予人以虚伪矫饰的印象外，比例也很欠考究；腰檐太窄，檐子又太薄，檐下却托着硕大无朋的斗拱；刹的下部则太细，不能稳稳当当地与塔顶结合。其实这些都应是设计者必须用心的地方，却把精力浪费到抄袭繁杂的木构件上。如果说以砖来模仿木构已经是事倍功半不得已而为之，那么把石头完全当木头来使用就更缺乏内在的逻辑根据了。倒不在于石头比木头更加费工费力，而是在设计者的心目中，似乎全然没有意识到建筑材料对于建筑形式的作用。统观这个时代的诸塔，无论砖砌、石造，甚至铁铸、陶塑，哪一座不是模仿木构？只是这两座石塔更见其甚罢了，反映了塔的艺术创造力已渐趋衰竭（图 6-165～168)。

反观隋代河北赵州安济桥，可知很早以前中国就有非常符合石材建筑本性的优秀作品，可惜以后没有得到延续，在木结构高度发达的情况下，凡砖石佛塔以至殿堂，都一味模仿木构，而且愈来愈甚，直到明清，终于未能发展出符合砖石材料本性的应有风格，这不能不说是中国砖石建筑的悲哀。

尽管如此，这个时期的砖石楼阁式塔，仍有一些优秀的作品，如宁夏银川北郊海宝塔。海宝塔在坐西向东的海宝寺内，位于两座大殿之间的中轴线上。塔九层，下有方形基台和基座，通高 54 米。基台高 5.7 米、每边长 19.7 米，正面（东）有台阶直上，沿边砌砖栏；基座高 4.2 米、每边长 15 米，上面也有砖栏。塔入口设在基座正面，外有木构小抱厦。进门迎面为龛，龛两边有通道上登。以上九层塔身从基座收小，平面作四向正中略微外凸的十字形，底层方约 10.6 米、外凸 0.54 米。各层在外凸部开券门，两侧各开券顶龛，沿



图 6－166　泉州开元寺双塔
图 6－167　开元寺塔石刻武士
图 6－168　开元寺塔石刻武士





门、龛边沿砌出简单方线，门、龛下叠涩三层砌出交圈线脚。各层分划不用斗拱，也只是简单的叠涩，每层叠涩用砖七层，由四层顺砖和三层菱角牙子砖相间砌成。塔顶也很别致，不用须弥座刹座及覆钵、相轮、华盖、宝珠等一系列通常采用的部件，而是在一段过渡体上耸起四坡顶，最上以绿色琉璃砌出平面方形的葱头形刹尖。塔内有方形塔心室，四面以拱券通向各层券门，每层隔以楼板。

海宝塔的比例甚好，若不计基台基座，九层塔高实为 44.1 米，细高比为 1/4.16，比较适宜，挺拔而不过于纤细，匀称而端庄；全塔外轮廓也呈柔和弧线，上部弧度略大，不显僵直；基台基座放大，全塔十分稳定。除了这些以外，此塔的成就还在于它符合材料本性的别出心裁的形式处理，设计者并没有把精力浪费到抄袭木结构楼阁的细部上去，而重在砖石结构造型本身的权衡：各檐不用斗拱，不追求木结构的深远出檐，只是砖砌叠涩，挑出不多；塔身壁面随弧转的轮廓各各斜收，上部斜收更明显；各门、龛形状采用拱券，不照抄木结构的板门和直棂窗；通体非常简洁，几乎没有任何外加的装饰，干净利落，大胆创造出各面微凸的十字平面，以很简练的手法取得造型的丰富，同时增加了竖向线条和阴影，以强调挺拔感；塔顶部分的处理也很有创造性，与简练的塔身十分相宜。总之，海宝塔是这个时期佛塔建筑的重要收获（图版 87）。

对于海宝塔的建造年代有不同意见。可能因为西北方言的音讹，海宝塔又被称为黑宝塔、赫宝塔。最早记载此塔的文献明弘治《宁夏新志》称："黑宝塔在城北三里，不知创建所由。"清康熙《重修海宝塔记》则谓："惟相传赫连勃勃曾为重修，遂有讹为赫宝塔者。"赫连勃勃，匈奴人，十六国时大夏国的创立者，公元407～424年在位。大夏曾据有今陕西北部和宁夏，有人据此认为海宝塔创建于十六国，称其为"最早的中国佛塔"之一，明清方志也多认为它是"汉晋间物"。又有人认为它创建于明代。另有人将它定在乾隆四十三年（1778）。分歧之间相差竟达一千三百多年。我们认为，从其形制分析，应是砖石楼阁式塔成熟期的产物，不可能早到十六国，而乾隆四十三年只是重修，并非原建的年代。它卓越的艺术成就，也不大可能出现在佛塔已呈衰颓之势的明清，故似应建于西夏，即约在公元十一、十二世纪。但它的葱头形刹尖除与西宁承天寺塔十分相似外，未见于它处，后者重建于清嘉庆二十五年（1820年），前者可能系清康熙、乾隆两次重修时补作。

六　砖石密檐塔

这个时期最早的密檐塔遗例是建于南唐（937～975）的南京栖霞寺石塔。塔八角五檐，高仅15米。它吸取了唐代某些小塔的做法，在塔下用须弥座为基座，座上又有仰莲式平座，与唐代的密檐塔只有一层低低的素平台基颇不相同。这种基座和平座在辽金密檐塔中曾盛行一时，并愈趋华丽，栖霞寺塔实开风气之先。

栖霞寺塔体量不大，故各檐都由整石刻成，挑出颇深，檐下只用混肚线脚，不雕斗拱，柱枋雕刻也简单有节，整体权衡包括敦实的塔刹都甚为得体，虽大体仍仿自木构，却不失石材的本性以及小塔应具有的一种婀娜风度，艺术价值很高。此塔尽管在仿木构件上极力简化，但石面上却不吝施用浮雕：基台、基座的各横带上分别刻适合花纹和动物，须弥座束腰各间内有释迦八相，间柱上刻力士；第一层塔身正背面刻石门，四斜面为高浮雕天王，另两面刻文殊、普贤；以上各层檐下八面各有两个圆券形小龛，内刻坐佛。这些，都是五代雕刻精品（图6－169、170）。

所谓释迦八相，是指释迦牟尼生前生后的八件大事，即入胎、降生、宫中嬉戏、出游四门、出家、成

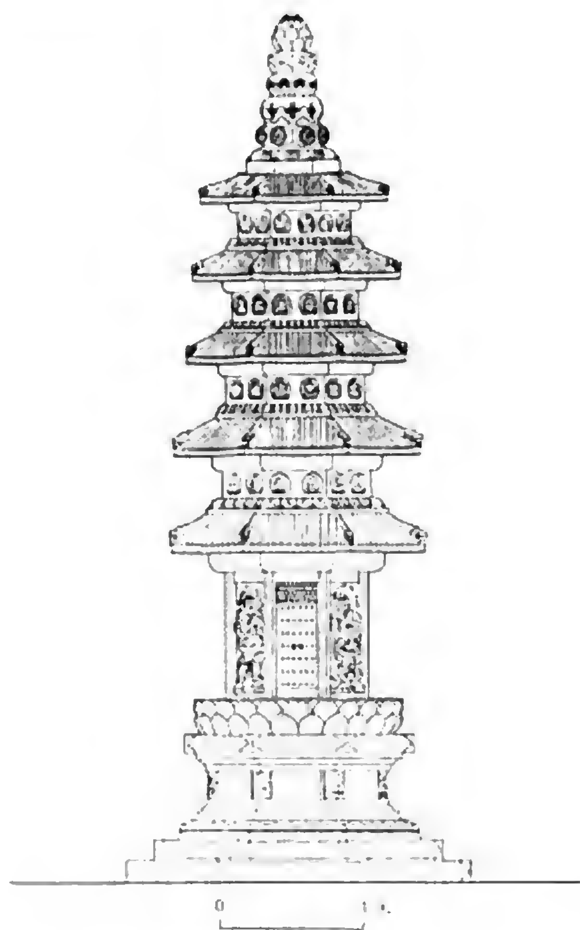


图6－169　南京栖霞寺塔



图6－170　南京栖霞寺塔

道、降魔、涅槃等，塔上各面分刻八相，是纪念释迦的一生。与此相类的做法也常见于其他佛塔，如将八角塔各隅柱砌成塔形，或在各面砌出八个小塔等，在辽代密檐塔中所见甚多。

江南密檐塔极为罕见，这个时代的其他密檐塔几乎都在北方辽国或金国地域，是辽金的代表塔型。

辽金密檐塔几乎都是砖建，其通常的造型是：平面八角，砖砌实心，不能登临，在塔身四面砌假门；基座特别繁复，最下一层为须弥座，座上再加一道束腰，承砖雕斗拱挑出平座，再上接一圈勾栏，最上又有二至三层砖砌仰莲才是塔身；首层塔身特高，上部密檐层层相接，多数是十三层，檐端连线或轻微卷杀内收，或直线斜收，或直上直下，都比较劲直；最上是砖砌塔刹。这是雄健和细密两种风格的奇妙混合体。一方面，高大的基座、高峻而劲挺的第一层塔身、上部密接的层层横线和敦厚的塔刹，以及整体劲直凝重雄伟的体态，都显示了北方民族勇健豪放的气质，而与江南水乡的温婉秀丽大不相同。另一方面，不免于时代风尚的熏染，比起唐代密檐塔来，细部繁复细密，不但基座特别复杂，布满雕刻，塔身或精确地砌出柱枋门窗，或布满砖雕佛教造像，各层塔檐以砖砌出椽子、望板、瓦头、瓦垅，檐下大多充填斗拱（少数为叠涩），有许多塔的八个角柱砌作幢式小塔，象征释迦八相。由于地方风格仍属主流，上述细密的雕饰对它并没有过多损伤。各密檐下都没有塔身，虽有斗拱，也不显得檐出短促，故予人总的印象仍然是明朗的、健康的，在塔史上值得肯定和重视。

河北昌黎源影塔八角十三层，高约 30 米，塔身第一层各面和各角砌出城阙和许多楼阁、小塔，象征天宫楼阁，也象征释迦八相，风格繁富而处理得体，是辽塔的优秀作品（图 6－171、172）。

北京天宁寺塔也是此式塔的优秀作品之一，建于辽末，曾经明代重修，八角十三层，高达 57.8 米，每檐之下有繁密的斗拱，檐端连线微有收分，作圆和的卷杀。第一层塔身不似源影塔饰满建筑，而充填众多的佛菩萨像，代表辽塔的普遍做法（图 6－173）[26]。

河北涿县普寿寺塔建于辽太康三年（1079），八角七层，较为高瘦，代表了辽塔中一种比较挺拔的作风，惜近年已毁。

山西灵丘觉山寺塔也建于辽末，为大安五年（1089），与天宁寺塔十分相像，但比例较瘦挺，檐端卷杀也更显著，造型似较天宁寺塔更胜一筹（图 6－174）。

金代也多仿照辽代建密檐塔，其优秀作品可举山西浑源圆觉寺塔与正定临济寺青塔。

圆觉寺塔建于金正隆三年（1158），八角、总高约 30 余米，基座虽仍略同于辽，但不像天宁寺塔那么繁



图 6－172　源影塔局部



图 6－171　河北昌黎源影塔



图 6－173　北京天宁寺塔



图 6－174　山西灵丘觉山寺塔



图 6－175　山西浑源圆觉寺塔



图 6－176　圆觉寺塔局部

密，比较简洁。此塔颇有创造性，造型最大的特点体现在塔身和塔檐：第一层塔身比一般密檐塔高，第一层檐与其上的密檐之间的距离也较远，以上是相接的六层密檐，最上又伸出一段才是塔顶，总体轮廓丰富多变，其韵律的跳动，仿佛乐曲的变奏。细部处理很有节制，除底层檐下有复杂而庞大的斗拱外，以上各檐都不用斗拱，只用砖叠涩挑出，叠涩上砌出一排椽头，在阳光照耀下点点闪光。塔刹铁制，上有一鸟，可随风转动（图 6－175、176）。

正定临济寺是禅宗五大流派之一临济宗的祖庭，创于唐，也是日本临济宗的源头。寺内大殿前中轴线上的青塔原建于唐，为临济宗开创人玄义的墓塔，重建于金大定间（1161～1189），又称澄灵塔。塔八角密檐

九层，总高33米，各部造型与天宁寺塔相差不多，而以比例修长、体态清秀取胜，是又一佳作（图6-177、178）。

辽宁北镇城内崇兴寺双塔也是辽金密檐塔的著名作品。寺早废，双塔仍较完好。双塔东西相距40米，形制相同，各高约30余米，皆为典型的辽金密檐塔，八角，密檐重叠十三层。与天宁寺塔不同的是除底层外，以上各檐檐下仅为叠涩挑出，不用斗拱。北镇医巫闾山是契丹族的发祥地，山中有众多与耶律氏有关的辽文化遗迹（图6-179）。

与崇兴寺双塔相似的塔还有辽阳白塔，建于金大定二十九年（1189），亦八角密檐十三层，高40余米，密檐下也是叠涩，但塔身底层较一般密檐塔更高（图6-180）。

此外，内蒙古宁城辽中京遗址的白塔也大致同于崇兴寺塔，而尺度特高，达74米，是仅次于定县开元寺塔（高84米）的中国第二高塔。塔身八个隅柱砌作塔幢形，象征释迦八相（图6-181）。

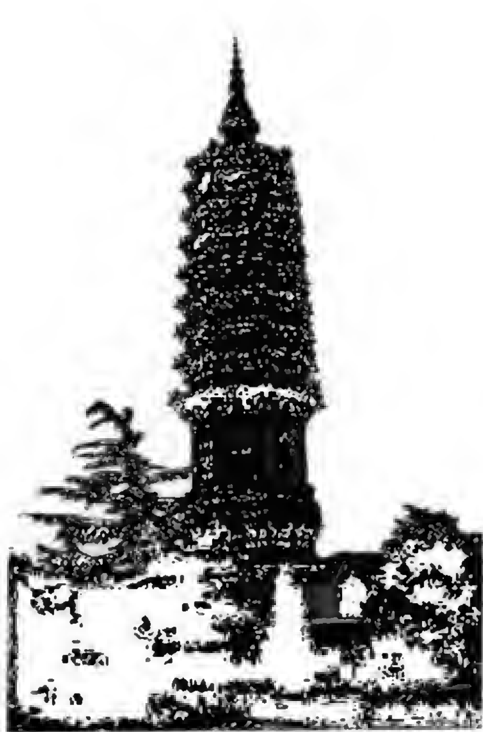


图6-177 河北正定灵济寺青塔



图6-178 青塔局部



图6-179 辽宁北镇崇兴寺双塔之一



图6-180 辽宁辽阳白塔



图 6－181　内蒙古宁城辽中京白塔



图 6－182　辽宁朝阳云接寺塔



图 6－183　云接寺塔塔身雕饰



图 6－184　辽宁朝阳南塔

辽宁朝阳凤凰山云接寺塔也建于辽，密檐十三层，高 32 米。其最大特点是一反宋辽通行的八角形平面，而与唐塔一样为方形。此塔塔门设于基座，塔身每面中央刻佛像，像左右各砖刻十三层密檐塔一座，共八座，象征释迦八相（图 6－182、183）。朝阳城内也有南、北两座方形密檐塔，都是十三层密檐，近年在北塔内发现唐代彩画，可知原塔建于唐代，辽时包砌才改为密檐塔。据此，朝阳这几座方塔是否都是唐塔的改造，抑或只是受北塔影响的产物，是个值得研究的问题（图版 6－184）。

真正完全仿唐的密檐塔可举洛阳白马寺齐云塔，方形，外观和内部结构都是唐式，造型颇佳，俨然一座唐塔，没有一点辽金的意味，然而实际建于金大定十五年（1175）。洛阳为唐代东都，唐文化的影响应该是十分深厚的（图 6－185；图版 88）。

西夏也建有密檐式塔，如宁夏贺兰拜寺口西塔，建于西夏中晚期即公元十二世纪中叶至十三世纪初[27]。拜寺口有东西二塔并列，相距 80 米，同为砖建十三级八角密檐式，其中西塔造型比例较好。西塔现状无基台基座，塔身直接出自土中（也许基台基座已埋于地下），共十三层密檐。各檐不用斗拱，以砖砌叠涩。西



图 6－185　洛阳白马寺齐云塔

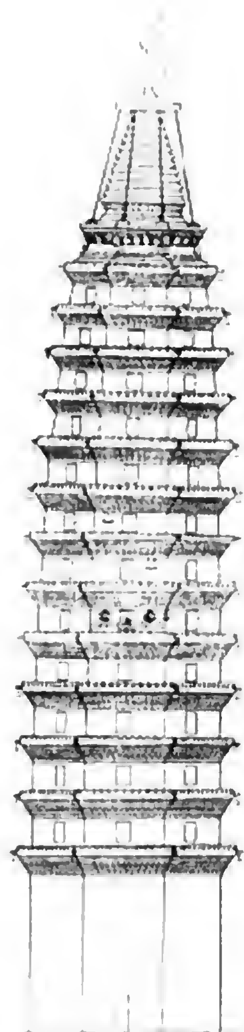


图 6－186　宁夏贺兰拜寺口西塔

塔与辽金密檐塔的最大不同在于塔刹。现刹尖已毁，仅存八角形须弥座的刹座和相轮十一层。比例颇为粗巨的刹座和相轮形制，与此时或稍后西藏萨迦派实行的“噶当觉顿”式喇嘛塔相近。全塔残高 36 米，若按噶当觉顿式样复原塔刹的华盖和宝顶，则原高应在 41 米上下。塔底层平面直径 7.6 米，全塔细高比约为 1/5.4，与开封佑国寺塔相同，但因为是密檐式，上部并不过细，轮廓弧转也颇显著，所以并不显得过于瘦高，造型尚称合宜。由门洞可进入塔心室，室内平面圆形，底直径 2 米，上面收小，空间直通而上呈圆锥形。刹座内有圆形小室，中藏绢画佛像等西夏文物。小室正中有木质刹柱穿上，柱上有西夏文字和梵文（图 6－186）。

西南各省也有密檐式塔，均明显保守唐代作风，如四川宜宾旧州坝白塔，建于北宋晚期大观三年（1109）以前，方形，十三檐，檐下无斗拱，只砌叠涩，皆同于唐，但内部则为双层套筒，知其实建于宋。甚至晚到明清，云南也还建造类似唐塔的方形密檐塔，如昆明妙湛寺塔（明）、昆明大德寺双塔（明）、凤仪县飞来寺双塔（清）、昆明常乐寺塔（清末）等[28]。云南等地属于边远地区，距华北和江南均甚遥远，而距唐文化中心两京长安、洛阳相对较近，其塔更多地类似唐代，应与其地缘文化及文化滞后的情况有关，但毕竟不再有大唐的气魄，各塔也只是徒具形似而已，详细推求，艺术品格皆不足论。

七　华塔

华塔是大约起源于晚唐而在宋辽金时代流行的一种新塔型，最早遗例是山东济南大约建于晚唐的九顶塔，尚不够典型。宋辽金华塔臻于成熟，遗例约十余座，大多在北方，一般为砖砌，个别为土塔，绝大多数是单层，如敦煌华塔、河北丰润车轴山寿峰寺塔、山西五台山佛光寺附近果公和尚墓塔、河北正定广惠寺华塔、北京长辛店镇岗塔等。此外，四川大足宝顶山石窟毗卢舍那道场窟的石刻塔以及大足北山石窟转轮藏窟中石刻转轮藏、江油飞天藏殿中的木构飞天藏等，也都具有华塔的意味。

典型的华塔以其比例巨大、花蕾状（或火焰状、笔尖状）的锥形塔顶为特征。塔顶由层层仰莲组成，众

多莲瓣上各立小塔一座。有时，更多强调的是塔顶莲瓣上的小塔，甚至发展为天宫楼阁，如四川诸例。据研究，华塔是《华严经》所述“莲华藏世界”的表征。印度龙树造《华严经》，东晋时传入中国。法藏曾为武则天宣讲华严，大得宠信，正式开创了华严宗；盛唐中宗时，华严大盛。敦煌中唐壁画里已出现华严经变，至晚唐五代北宋更多，总计约三十幅，都表现了经文描述的“莲华藏世界”，或称“华藏世界”、“华藏世界庄严海”、“华严世界”等。图中画一大海，海里浮现一朵大莲花，花中心为毗卢舍那佛，周围有里坊式小城几十座，每一小城就代表“如微尘数”的一个小世界，整体就是莲华藏世界。可以认为，具有多重莲瓣和小塔的巨大塔顶，就是这种“世界”的立体表征，与壁画的区别只是把一座座小城改为一座座小塔。在巨大塔刹的最高处往往又有较大的小塔一座，即为毗卢舍那佛所居。佛经中又有所谓“梵网经莲华藏世界”，据说是“有千叶之大莲华，中台有卢舍那佛，千叶各为一世界。卢舍那佛化为千释迦居于千世界”（《梵网经》），就更与其相符了[29]。

敦煌华塔在莫高窟东南附近一条山泉旁的台地上，约建于北宋乾德四年（966），现存华塔中年代之早仅次于九顶塔，也是少见的土塔之一，形制最为典型。塔八角单层，通高9米余，下有逐层收小的三层八角须弥座。塔身的一个正面辟真门，通入方形塔心室，余三正面为假门，门双侧各以泥土浮塑生动的升龙，至门顶交捧宝珠，四斜面原有附壁泥塑天王，已不存。檐下有泥塑的简单斗拱。塔顶浮塑莲瓣七层，每层上下相错，下三层每层十六瓣，上四层每层八瓣，共八十瓣。瓣尖上立小方塔，下三层隔瓣一座，上四层每瓣一座，共五十六座，极顶有一较大方塔。所有浮塑都不太高，全塔总体造型浑厚朴实，具有土建筑应有的性格（图6－187、188）[30]。

丰润寿峰寺塔建于辽重熙年间（1032～1055），砖砌，高达27米，其外形和细部与敦煌华塔略同，仅塔顶为重叠的砖刻九重小塔，每小塔内有佛像一身[31]。

五台山杲公和尚墓塔为六角砖塔，建于金泰和五年（1205），锥形顶上有砖刻五重莲瓣，亦上下相错排列，瓣上也有小塔。此塔的莲瓣外翻过甚，不如敦煌华塔那样自然、熨贴的造型（图6－189）[32]。

正定广惠寺俗称花塔寺，寺中华塔亦砖砌，建于金大定年间（1161～1189），是唯一的一座多层华塔，由中央一座八角三层楼阁式主塔和四隅各一座单层长六角形亭式小塔毗连组成，其组合方式颇类似于金刚宝座塔，但从主塔的塔顶观察，应仍为华塔。主塔第三层骤然收小，上承锥顶。锥顶轮廓微凸，表面浮塑莲



图6－187　敦煌华塔

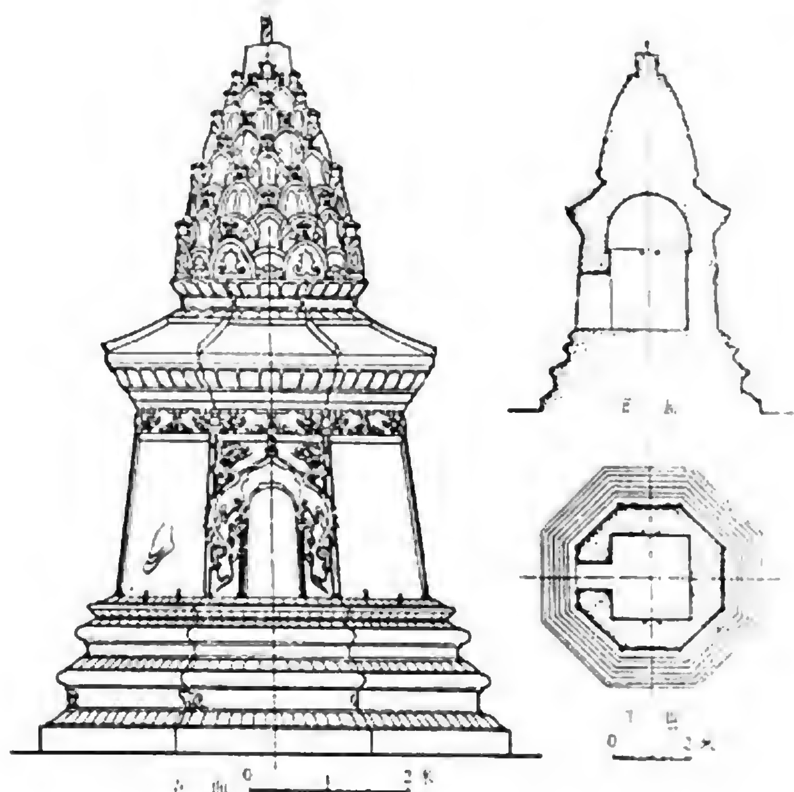


图6－188　敦煌华塔



图 6-189　五台山杲公和尚墓塔



图 6-190　据民国照片绘正定广惠寺华塔

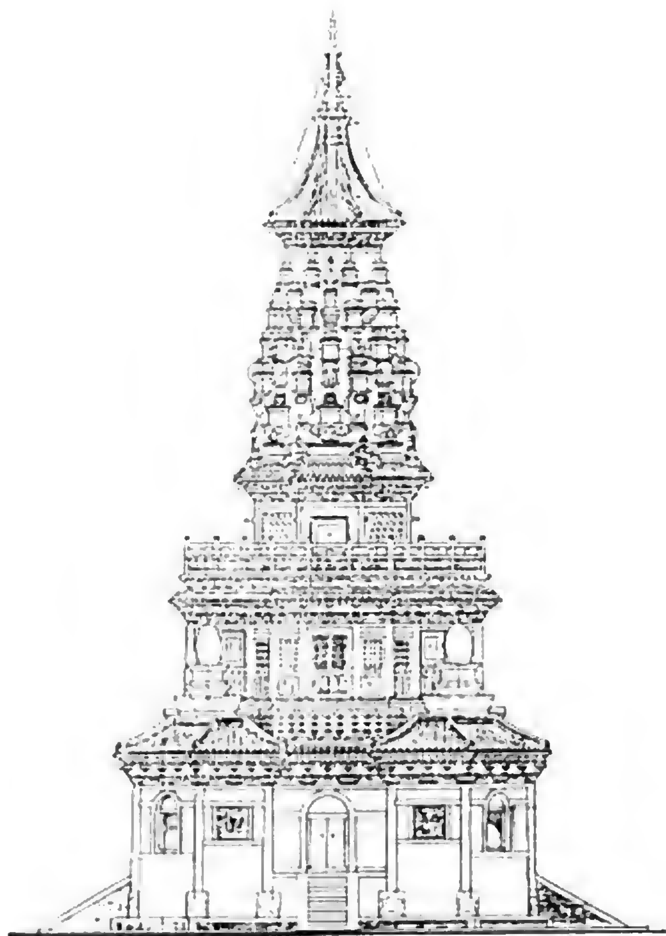


图 6-191　广惠寺华塔复原立面



图 6-192　北京镇岗塔

瓣、小方塔及象、狮等属，各莲瓣和小塔亦上下相错。小塔共五层，计四十座，锥顶以伞形尖顶作结，全高40.5米。可惜此塔四隅的小塔毁于日军侵华战争中（图 6-190、191）[33]。

北京镇岗塔也是金代砖塔，锥顶有小塔七层，每层十六座，总体形象同敦煌塔和丰润塔相像，只是没有莲瓣。华北的华塔，知名的还有北京坨里花塔和河北涞水庆华寺华塔（图 6-192～194）。



图 6－193　北京坨里花塔



图 6－194　河北涞水庆华寺华塔

在大足宝顶山毗卢道场窟内后壁，倚壁雕刻单层八角亭式塔一座，壁上只见五面，故不能绕行。塔下刻蟠龙和须弥山顶着的八角形仰莲和上枋，转角处有四力士承托上枋。枋上为莲座，每莲瓣上刻一坐佛，再上为八角亭，亭柱刻蟠龙，正面柱间为毗卢舍那佛说法场面。檐上有七座两层楼阁直达窟顶，转角处和各面正中各一座。楼上下层均有小佛像一尊。此窟窟外门楣刻有“毗卢道场”四字。毗卢舍那佛是“华严世界”的主尊，故此塔显然也是华塔，檐上的多座楼阁即“华严世界”中的许多小世界。莲瓣上有小佛也见于日本唐招提寺金堂由鉴真弟子义净所造的毗卢舍那佛像：在台座的八层莲座各瓣上各绘释迦佛（现存两瓣），代表毗卢舍那佛在华藏世界所化的“千释迦”。

大足北山转轮经藏窟是大足石窟精华所在，窟室中央刻八角形亭式“转轮藏”一座，亭顶刻有许多祥云托起的楼阁和塔，也直通窟顶，形制类似毗卢道场的华塔，只是亭内中空。所谓“转轮藏”，原是中安巨轴可以转动以藏经典的多角经橱，此窟的“转轮藏”为石刻，不能转动，仅仿其意而已，但由其形制，应也可称之为华塔。以上两例都凿于南宋时代，约为十二～十三世纪（图 6－195）[34]。

江油云岩寺初建于唐，现存建筑为清代重建，但其星辰殿中的飞天藏可能仍是宋代遗物。“飞天藏”也是转轮藏，木制，直径 7.5 米、高 10.3 米，全体可绕断面直径 0.5 米的木轴旋转。藏下有座，中为八角藏身，上部刻制构图丰富的天宫楼阁，与大足北山的转轮藏相类（图 6－196）[35]。

据佛教的判教体系，《华严经》是佛对已有深厚根底的菩萨所说经，义理极为艰深，其中的“华严世界”，转化成壁画，表现为建筑，是将抽象的文字演变为可见的造型艺术形象。所谓华塔，虽然是建筑，实际毫无物质功能的根据。所以，“建筑”虽然可一般地被认为是既具物质功能又具精神功能，但针对某一具体建筑物而言，却又须具体分析，不可一概而论。

最后，关于华塔，我们还可举出另一个奇特的例证，即宁夏青铜峡由一百零八座小塔有规律组合而成的塔群。塔群位于峡口山黄河西岸一处向东的坡地上，坐西朝东。造塔者先随山势凿石为十二阶。最下一阶约高 5 米，以上各阶高约 2～3 米，共高约 32 米。最下一阶最长，为 54 米，以上逐阶缩小，总体呈三角形。各阶深度约 5 米许，总深 59 米。阶面铺方砖，阶侧砌砖石护壁。各阶皆列置小塔，从上至下，小塔数为 1、3、3、5、5、7、9、11、13、15、17、19，均为“阳数”，共 108 座。最上一座最大，残高 5.04 米，底部直径 3.08 米，其它 107 塔大小相近，一般残高 2～2.5 米，塔底直径 1.9～2.1 米。各塔现状均包砖，作窣堵波即覆钵式，即下为多折折角十字平面或八角形平面塔座，上置覆钵塔身，最上原应有塔刹。不同阶的小塔

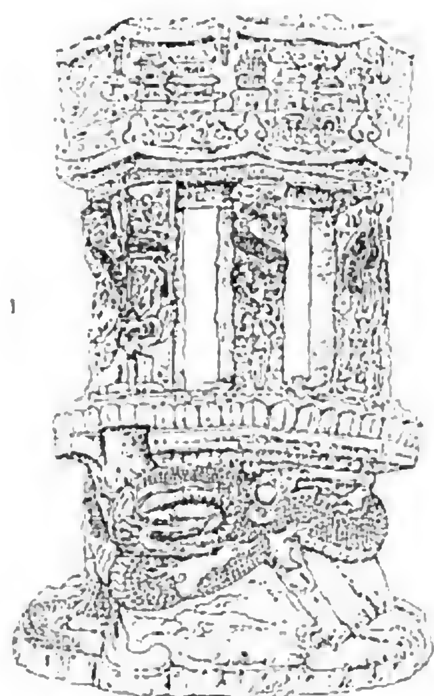
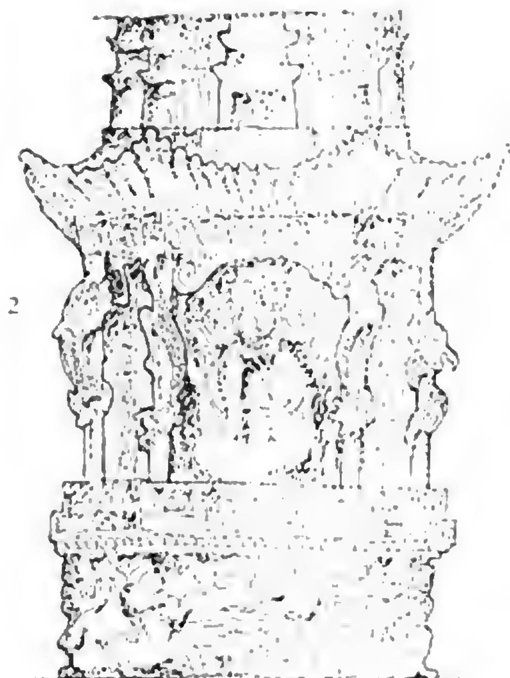



图 6－195　重庆大足石刻转轮经藏

1　北山转轮经藏窟　2　宝顶山石窟毗卢道场窟



图 6－196　四川江油云岩寺星辰殿飞天藏

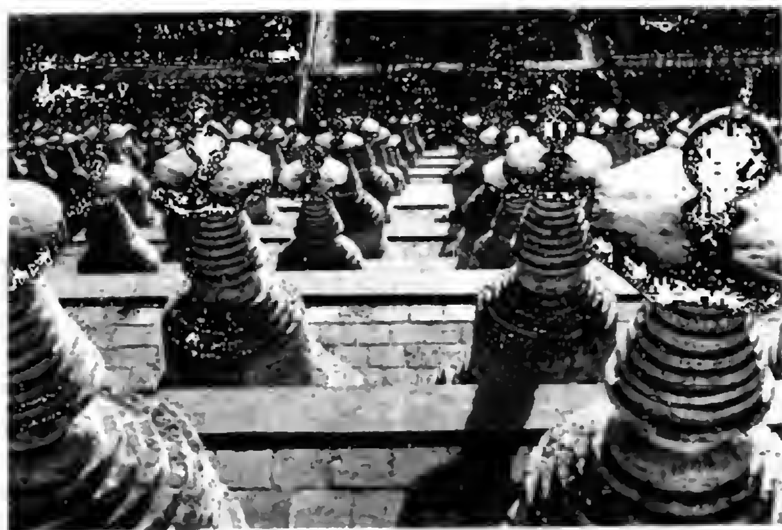


图 6－197　宁夏青铜峡一百零八塔局部

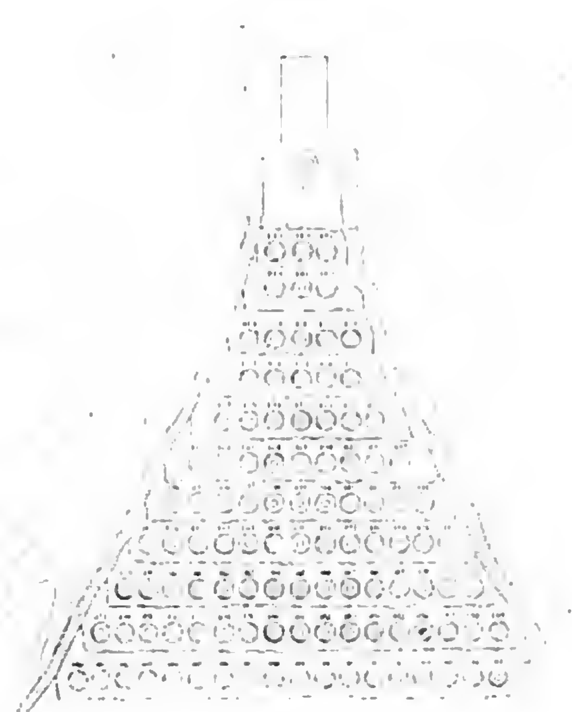


图 6－198　青铜峡一百零八塔

形状略有不同，共分四种。在砖砌塔表的里面又发现土坯砌筑的塔，也是窣堵波式，土坯表面抹白灰绘红色线道，现仍可见在塔座塔身相接处绘作仰覆莲瓣。在土坯塔内出土有砖雕佛像和泥制塔模等西夏文物（图197、198；图版89）[36]。

关于塔群的年代，明《宁夏府志》说“（青铜峡）有古塔一百零八座，不知所始”，已称它为“古塔”，现从土塔内出土的许多西夏文物，可基本肯定建于西夏（1038－1227），但外面所包砖面，大概是清顺治五年（1648）重修时所为。

据我们对所谓“华塔”含意的解释，一百零八塔显然也是“华严世界”的一种表征，全群可以说是华塔的一个特例，最上大塔即毗卢舍那佛的居处。民间传说塔群是为纪念明代阵亡将士一百零八人而建，是对“华严世界”缺乏理解的杜撰。

八　窣堵波与楼阁复合塔

窣堵波式塔又可称为覆钵式，以具有覆钵形塔身为特征，最接近于印度窣堵波原型。自中国有塔以来，此种塔型虽所见不多，却绵延不断，从酒泉、敦煌和吐鲁番的北凉小石塔，到隋、唐、宋、辽、西夏，代有出现，敦煌壁画里保存着它们的形象（图6－199）。在云南大理崇圣寺千寻塔内，发现的唐代小铜塔，也是窣堵波式（图6－200）。西夏以后至元明，在西部地区更发展为藏传佛教称为“喇嘛塔”的塔型，并流播到内地。上举一百零八塔的土坯小塔都是窣堵波式。窣堵波式塔在西夏黑城子（内蒙古西部居延海附近）土城遗址内也有，土筑，已与元明喇嘛塔无大差异。

窣堵波与楼阁的接合，其实早在汉魏塔的初期即已流行，以后发展为楼阁式塔。其塔身为楼阁，于楼顶置一座大大缩小了的窣堵波为塔刹，仅作为佛塔的标志和装饰。此处所指与之有别，虽也是在楼阁上面加建窣堵波，但窣堵波的尺度很大，不仅是装饰而且成为塔的一个重要组成部分，可视为窣堵波式塔与楼阁式塔的复合，故特称之为复合塔。

蓟县白塔在天津蓟县城内，北距独乐寺约百米，大约正在独乐寺中轴线的延长线上，始建于辽（916～1125），也许与独乐寺的建造（984）同时，虽经后代多次重修，仍保持原状。此塔的最大特点是下部为八角楼阁式，上部却是覆钵式，通高30.6米。塔下基座较高，其上以砖石砌出仿木平座的斗拱和栏杆。平座上为八角大亭样塔身，单层，各隅砌出辽代常见的塔形隅柱，南门内为佛龛。塔身之上覆以重檐（故也可视为密檐式），再上以八角座承巨大覆钵，再以八角刹座承“十三天”（十三重相轮）和铜制刹顶（图6－201）。

云居寺在北京西南房山县涿鹿山东麓，距北京75公里。寺坐西朝东，原在寺院南北各有一座建于辽天庆年间（1111～1120）的砖塔，对称夹峙在寺的两侧，现仅存北塔。北塔也是楼阁式与覆钵式的复合，是在八角形基座上建楼阁式砖塔两层，两层之间有斗拱、腰檐和平座，此上再置巨大覆钵和十三天，通高22米。与蓟县白塔的不同只是楼阁为两层，各层皆只一檐（图版90）。

云居寺北塔下有基台，台四角各有一座小石塔，呈金刚宝座式组合。有的小塔凿于唐代，显然是从它处





图6－200　云南大理千寻塔内发现的唐代小铜塔

图6－199　敦煌壁画五代至西夏单层窣堵波式塔
1～4　五代　5、6　宋代　7　西夏



图 6－201　天津蓟县白塔



图 6－202　宁夏贺兰宏佛塔

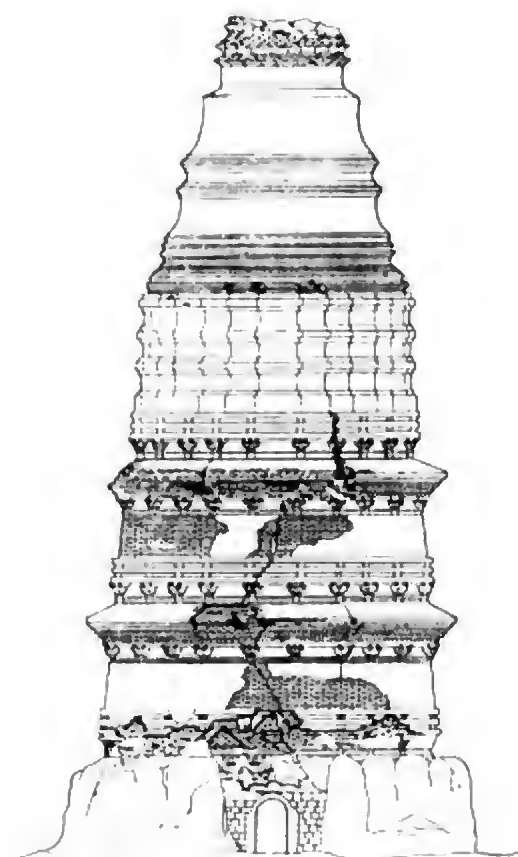


图 6－203　修复前的宁夏贺兰宏佛塔



图 6－204　河北赵县陀罗尼经幢中部幡盖

移来。

宁夏贺兰县宏佛塔在银川北 20 公里，与上举二塔尤其云居寺北塔非常相似，也是下为楼阁式，上为覆钵式，但楼阁为三层，各有斗拱、腰檐和平座。上部覆钵下有巨大的多层十字折角平面基座。塔顶已失大半，只存十字折角刹座和两层相轮。包括埋在土内 1.7 米的基座在内，残存总高 28 米许。在塔身空室内发现有大量西夏文雕板、文书和木简，以及多幅西夏绢画，知此塔建于西夏。同时又发现宋绍圣元年（1094）铸造的货币，可肯定建于 1094～1227 年之间[37]。近年，此塔已经修复（图 6－202、203）。

中国的塔实际上以楼阁式木塔最多。木塔顶上不能承受很大重量，所以窣堵波都大大缩小了，以致现存

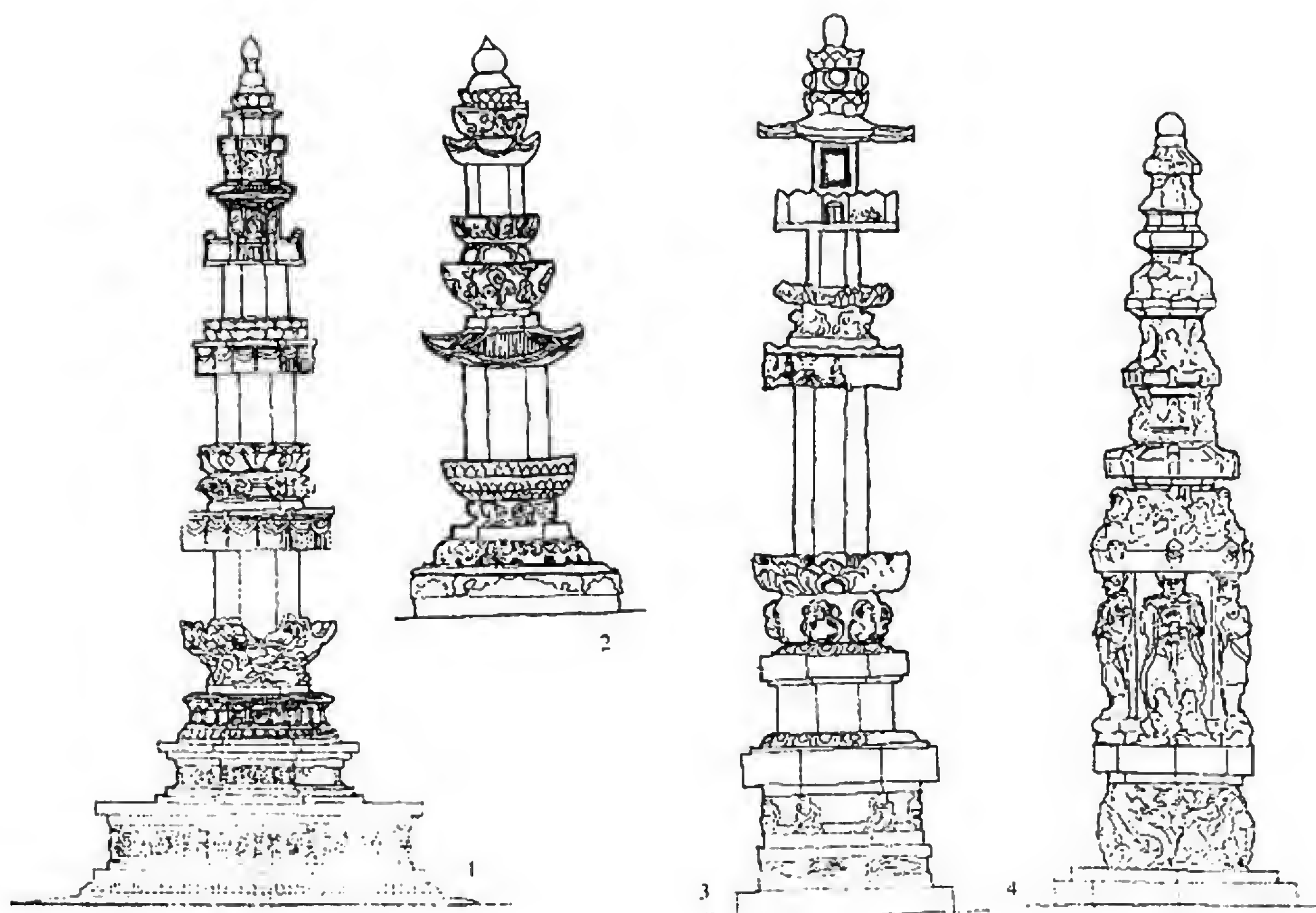


图 6－205　经幢

1　河北赵县陀罗尼经幢　2　山西寿阳兴福寺幢　3　山西阳曲广化院幢　4　昆明地藏庵幢

较多的砖石仿木楼阁式塔的塔刹比例也都不大。但也有个别例证显示，即使是木塔，也可能有较大的窣堵波。如敦煌莫高窟第 61 窟和安西榆林窟第 33 窟的五代壁画中就有这种塔的形象。其实此种方式在结构上甚不合理，似乎表现的是在窣堵波与楼阁结合过程初级阶段的一种简单生硬的结合。它在五代仍有出现，透露了事物发展的不平衡性[38]。

上举三例窣堵波与楼阁复合塔都是砖石结构，上部可以承受尺度很大的窣堵波，造型符合结构逻辑，所以并没有予人以简单生硬的感觉，可以认为是十世纪末至十二世纪新出现的一种塔型。但因元明以后喇嘛塔的大量出现，这种塔型并没有继续得到发展，以致成为罕见的实例，更足珍贵。

通过对于五代两宋时期诸塔的巡礼，可以感觉到，以其类型之丰富和造型之成熟，实在可说是佛塔的盛期，无论相比隋唐或元明，都更加多样。元明以后，佛塔虽仍有建造，艺术上却已无法在此相提并论了。

石幢是一种佛教建筑小品，形象与塔有些相似。宋代石幢与唐代相比，风格也倾向华丽；著名的可以河北赵县陀罗尼经幢为代表，总体造型虽然复杂，但幢身中部的幡盖仍然保留着（图 6－204、205）。

九　景观楼阁

中国的文化精神，特别重视人与自然的融洽相亲，楼阁尤其能体现这种特色。天无极，地无垠，在广漠无尽的大自然中，人们并不安足于自身的有限，要求与天地交流，从中获得一种精神升华的体验。嫦娥、羽人、飞仙是反映这种追求的神话幻想，楼台观榭的建造则是运用现实的物质手段体现这种追求的实践。由此，我们就能理解为什么“仙人”常和“楼”联系在一起了。所以中国的楼阁与欧洲古代的楼房在精神风貌上明显不同：后者用砖石砌造，只开着不大的窗子，楼外没有走廊，内外相当隔绝。中国的楼阁则相对开敞，楼内楼外空间流通渗透；水平方向的层层腰檐、平座和栏杆大大减弱了竖高体形一味向上升腾的动势，使之时时回顾大地；凹曲的屋面、翘弯的屋角避免了僵硬冷峻，优美地镶嵌在大自然中，仿佛自身也成了天

地的一部分。许多诗文表达了楼阁的人文精神。“白日依山尽，黄河入海流；欲穷千里目，更上一层楼。”（王之涣）“落霞与孤鹜齐飞，秋天共长天一色。”（王勃）“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲；日暮乡关何处是，烟波江上使人愁。”（崔灏）这些名句，道出了诗人登楼远观，荡涤胸怀，浴乎天地之间的真切感受。从颇富意境的各种楼名，也可见出这层意思，如望海楼、见山楼、看云楼、得月楼、烟雨楼、清风楼、吸江阁、凌云阁、迎妲阁、夕照阁等，皆是。

楼阁式木塔其实也是楼阁，如前举之应县释迦塔，也很能体现这种文化精神。

历史上的楼阁，除了建在佛寺、宫殿之中，享有盛名的大都具有游观性质，多建在风景佳胜之地或园林中，例如江南三大名楼黄鹤楼、滕王阁、岳阳楼等。它们常选址于城市边缘临江或临湖地段，适合眺望，宜于“得景”，并与城市联系密切，尺度和造型都经过精心构思，建筑与自然有和谐的呼应。楼阁本身也补充了自然之美，成为被观赏的对象，称为“成景”。

岳阳楼在湖南岳阳洞庭湖西岸。相传三国鲁肃曾在岳阳建阅兵楼。刘宋时已有关于岳阳楼的诗文，自唐以来，诗文更盛，如李白：“楼观岳阳尽，川回洞庭开”；杜甫：“昔闻洞庭水，今上岳阳楼”；孟浩然：“气蒸云梦泽，波撼岳阳楼”等。宋庆历五年（1045），巴陵郡守滕子京重修岳阳楼，致书请范仲淹撰《岳阳楼记》，使“楼名益重于天下”。但当年的岳阳楼早已不存，文中有“岳阳楼不知出落于何代何人”，可见当时已不详其始。

黄鹤楼在湖北武昌长江南岸，相传也始建于三国，然见于文献则以《南齐书》为最早。唐代黄鹤楼名声始盛。唐代诗人崔颢《登黄鹤楼》诗云：“昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。”唐·阎百里述此楼“重檐翼角，四闼霞敞，坐窥井邑，俯拍云烟，亦荆吴形胜之最也”。宋画《黄鹤楼图》再现了宋楼的面貌。图中黄鹤楼坐于城台之上，台下绿树成荫，远望烟波浩淼。中央主楼两层，平面方形，下层腰檐左右出为歇山面向前的龟头屋，前后出中廊与配楼相通。上层屋顶为十字歇山，突出于众屋之上。两座配楼横在主楼前后，均单层，覆重檐歇山顶。所有各楼与城台之间都有斗拱平座。全体屋顶错落，翼角嶙峋，气势雄壮。宋以后，黄鹤楼曾屡毁屡建，以至于清。可惜《黄鹤楼图》已毁于日本侵华的淞沪之役了（图6－206）。

滕王阁在江西南昌赣江江干，初为唐滕王李元婴于永徽四年（653）建，以其封号命名，自王勃名篇



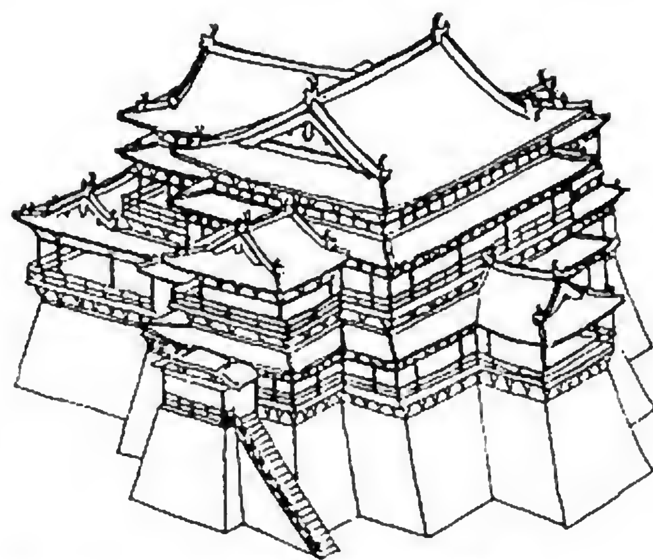


图6－207　宋画《滕王阁图》中的滕王阁

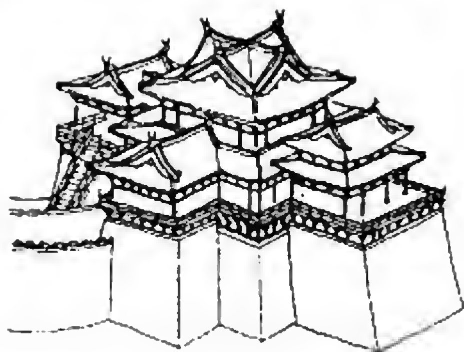


图6－206　宋画《黄鹤楼图》中的黄鹤楼



图 6－208　五代《闸口盘车图》

《滕王阁序》出，乃名满天下，后经历代重修重建达二十八次，阁址因之也有变动，唐宋旧迹早已崩坍入江。今存宋画《滕王阁图》是现知最早的滕王阁图本，反映了宋阁的形象，其体态之雍贵，结构之精丽，绝非后代重建者所能媲美。从《滕王阁图》所见，阁立于高大城台之上，为纵横两座二层楼阁丁字相交，均重檐歇山顶。横阁两层，下有腰檐，上覆重檐歇山。左右出两层高的配阁，单檐歇山，下层并出小雨披。纵阁上层亦重檐歇山，下层前端向江面伸出横向单层抱厦，单檐歇山。此阁共有二十八个内外转角，结构轻巧，造型华美。阁内各层虽硕柱林立，但空间宏敞流通，上下楼层又都有平座栏杆，便于眺望，江波浩渺，水天一色，一览而尽有之（图 6－207；图版 91)。

五代《闸口盘车图》绘出一座水磨房，是功能性很强的建筑，人们也将之加以艺术化的处理，使成为镶嵌在自然景色之中的美丽画面。磨房两层，面阔三间，下层木柱架立水上，上层开敞，内部历历可见，覆歇山顶，有斗拱。屋顶前坡凸出一座山面向前的歇山顶，后部出一长屋，也是歇山，构成后臂较长的十字脊。在磨房左右伸出较低的耳房，也以歇山面向外。整体形象丰富而美丽，成为山河一景（图 6－208)。

宋・郭熙《早春图》中的一座寺观，在山间布置许多高下起伏的楼阁，同样体现了中国人注重人与自然相亲的艺术精神。

第七节　陵　墓

经考古发掘的五代陵墓，主要有南唐李昇钦陵、李璟顺陵和前蜀王建永陵。它们都是南方地方统治者的陵墓，规模比唐代帝陵小得多。南唐二陵依山为陵，墓室保存尚好。前蜀永陵有土堆坟丘，墓室形制颇为少见。北宋帝后诸陵在河南巩县，地面形制基本沿袭唐代，但规模气势远逊唐陵。南宋陵墓在浙江，原是临时厝置棺椁的地方，因此陵制有很大变化，成为明清陵制的先声。西夏也有完整的王陵，基本仿自宋陵，也有自己的特点。辽、金帝王都不起坟，陵寝制度不明，但两宋辽金的普通墓葬已发掘甚多，在砖墓室中详尽地模仿地上生人住屋，是它们的共通特点。

一　五代陵墓

南唐二陵在南京市南郊，二墓相邻，都在一座小山的南麓，依山为陵不另起坟，其地上形制已不明，地下都有前中后三个方形砖石墓室，以甬道相连，各室左右各附耳室。后室最大，耳室也多。二陵全长皆 21 米余。与唐代已知的大墓墓室比较，南唐主要特点是四壁并不用壁画画出柱枋斗拱，仿木构件均以砖石砌出，并绘以建筑彩画。其次，唐代盛行的刀形墓室已经消失，棺椁就置于墓室中央的中轴线上，如同北朝已

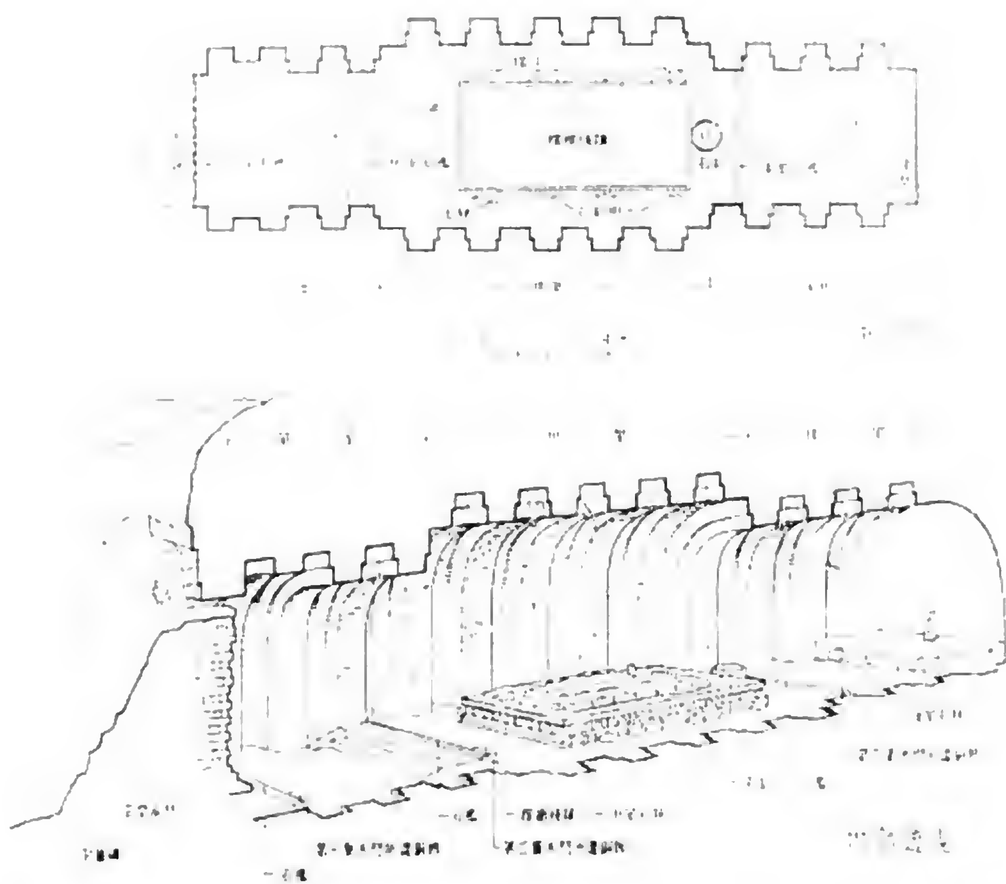




图6－210　王建永陵墓室

图6－209　成都后蜀王建永陵



图6－211　王建墓棺台石刻伎乐



图6－212　王建墓棺台石刻伎乐

有的做法[39]。

前蜀王建永陵在成都市西郊。成都盆地少山，永陵墓室由平地起造，上堆高约15米、直径80余米的圆形坟丘。墓室石砌，纵长方形，虽有前中后三部，但不用甬道，三部相连，空间贯通，区分并不明显，全长23.4米。墓室结构为圆券形，先以多道壁柱连圆拱组成拱肋，再于肋上铺砌石板。三部中以中部最大，内有一巨大的纵长矩形石棺台，上置棺椁。棺台为一须弥座，束腰各壶门内浮雕伎乐二十四人，演奏各种乐器；自地下再浮出圆雕武士十二人，都只现上身，作用力扶持棺台状，是五代雕刻的力作。后部高起为石床，中置王建石坐像。墓室中突出棺台，其他部分概从简略，尽端置墓主石像，形制较为少见，纪念性强，是较好的设计构思，但坐像尺度过小，颇不相称（图6－209～212）。

二　两宋陵墓

北宋九帝，除当了金人俘虏的徽、钦二帝外，余七帝都葬在河南巩县，加上被追封为“宣祖”迁葬于此

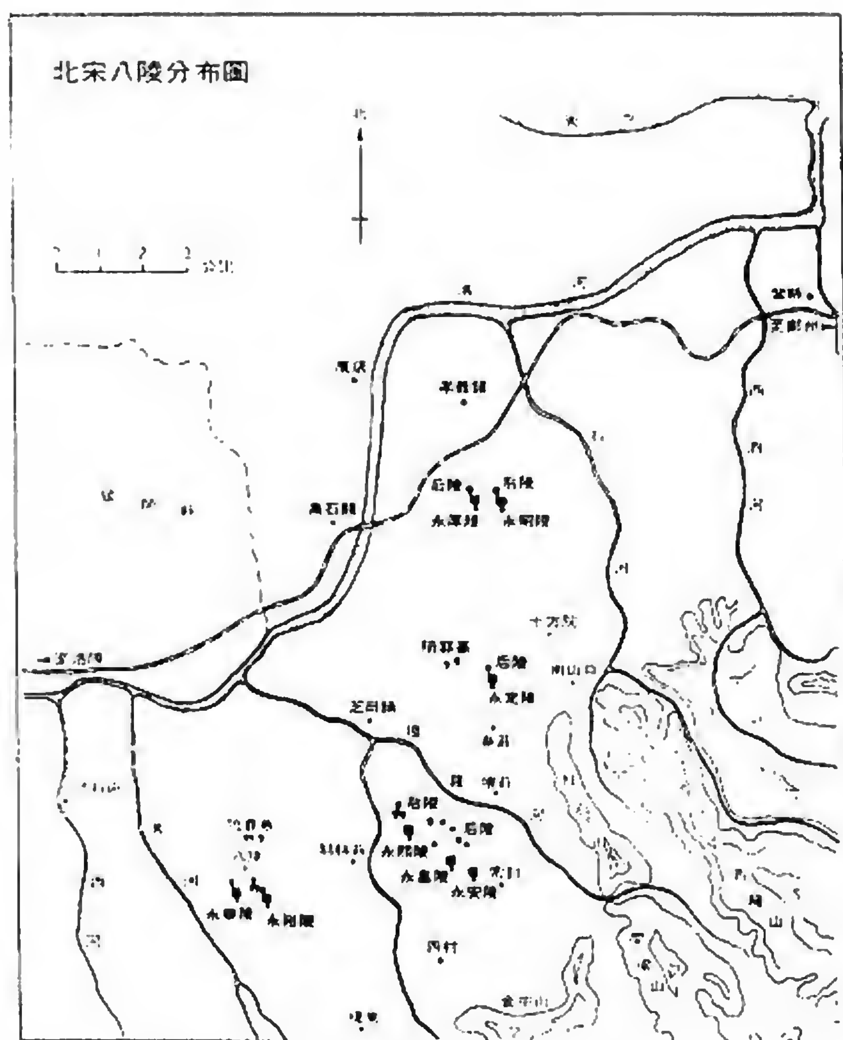


图 6－213　河南巩县北宋八陵分布图

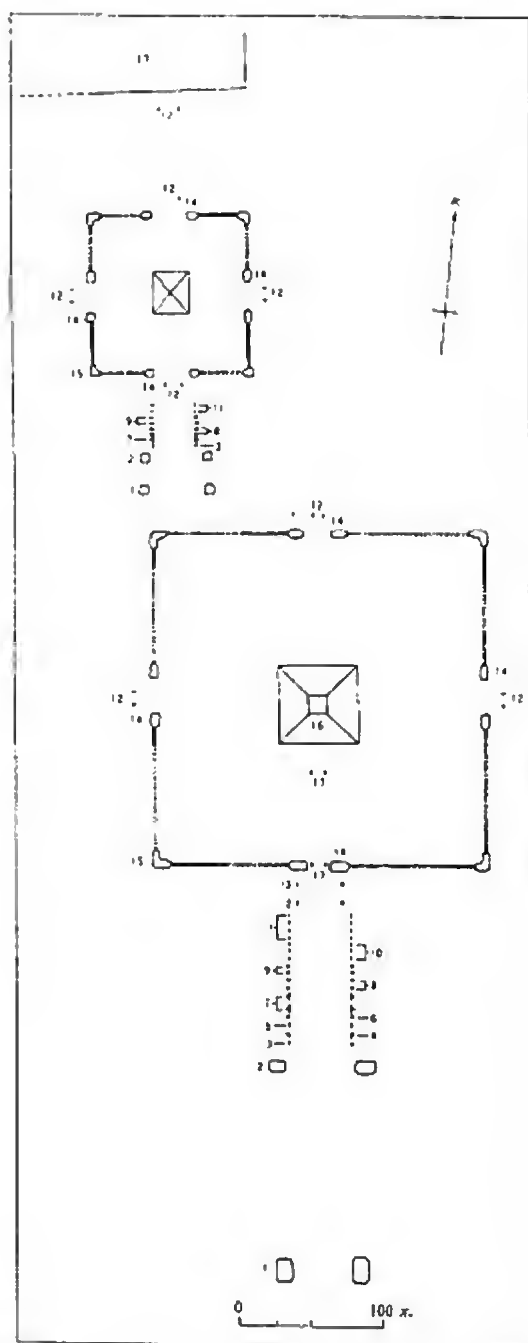


图 6－214　河南巩县北宋永昭陵

的始祖陵，共为八陵。八陵及其所附后陵集中在洛河东南岸今芝田镇一带[40]。现地面遗迹尚大部保存，地下未经发掘，情况不详。陵区西北濒河，东南为嵩山，地势东南高西北低，但神道仍正南向，与一般陵墓背高面低的形势大为不同，大大削弱了陵的气势，这是宋陵布局的最大弱点（图 6－213）。南宋赵彦卫《云麓漫钞》述北宋诸陵云："皆东南地穹，西北地垂。东南有山，西北无山，角音所利也。"所谓"角音所利"是风水堪舆家的说法，以姓氏归于宫、商、角、徵、羽五音，皇帝姓赵，属角音，以致必得如此，方为吉利。风水之说，有形势宗与理气宗两大流派，对于中国建筑都颇有影响，甚至成为传统建筑理论的一个重要组成部分。形势宗中多有合乎科学或艺术原则的合理因素，对建筑或建筑环境的选择与改造起了有利作用，但也有其不合理的方面。理气宗迷信成分更多，强调生辰八字姓名等事，往往造成不良后果。关于风水之说对建筑的影响，本书第五编将有专题论述。

北宋陵墓的形制与唐代相近，但不依山起坟，而是在墓上起"方上"，作两层或三层方形棱台，四周围墙，称为"神墙"，墙四面各开一门，上建门楼，四角有角楼，各门外列石狮一对，南向为正门。正门与方上之间置献殿，是正式奉祭的地方。由正门南出为神道，神道最前端分列一对土阙，称"鹊台"，疑即"阙台"的别称。中部又有一对土阙，称"乳台"，鹊台和乳台上原来都有木构建筑。在乳台和正门之间神道两旁布列望柱及石刻瑞禽异兽、蕃使和文武臣僚，门前立武士，门内立宫女。石刻作风写实而繁缛，与唐的浑实壮健颇有不同。这整个区域称为"上宫"，与唐代的称谓相同（图 6－214～216）。



图 6－215　北宋永昭陵神道



图 6－216　宋陵石象生

宋陵规模远小于唐陵，以真宗永定陵为例，神墙范围约 240 米见方，仅及唐乾陵四墙范围的四十分之一。陵台高度、神道长度也相应缩减。

附葬的后陵在帝陵外西北近处，制度同于帝陵而更小，石刻中去掉了蕃使，有的没有鹊台。

与唐陵一样，侍奉死者灵魂"日常所居"，"朝暮上食，四时祭飨"的地方叫"下宫"，但位置与唐不同，都放在上宫的西北方，多在后陵以北。

南宋陵墓在会稽，与秦汉以来直到北宋的陵制大有不同。周必大《思陵录》具体记载高宗永思陵[41]：下宫位列上宫之前，二者在同一纵轴线上，各绕围墙，墙外复绕竹篱；下宫前有棂星门，门内为殿门、前殿、后殿和后殿左右的挟屋，院左右有东西廊，布置与普通宫院没有太大区别；上宫前有鹊台，以后为殿门和仍称为献殿的主殿。献殿平面凸字形，后部凸出一屋称龟头屋；棺椁就置于此屋地下，四周石壁围护，上盖石板铺方砖。永思陵虽名为陵，却没有坟丘。

这种陵墓在当时不过是权宜之计，准备日后归葬故土，但这个特例却冲决了千余年来的传统，废止了四向辟门的围墙和陵墓的十字轴线构图，而强调层层殿宇的纵深构图，给明清提供了先例，是中国陵制的转折点。从这个事例，我们又一次体会到了中国建筑尤其是与帝王直接相关的官方建筑的保守性格。法古尊祖，除非有不得已的理由，制度轻易不能改变；而发生了变化的特例，又成为下一朝代又一轮法古尊祖的依据；陈陈相因，前进比较缓慢。

三　西夏皇陵

西夏皇陵在西夏都城兴庆府（今宁夏银川）西贺兰山东麓。贺兰山南北走向，长达五百余里，东面俯临银川平原，远望黄河。西夏皇陵共有九座帝陵，七十多座陪葬墓，分布在东西窄南北长大约 50 平方公里的范围内。较早的陵偏南，依次向北发展，陪葬墓分散在各帝陵周围[42]。

各陵皆坐北朝南，最南是一对鹊台，土筑方形，其上曾有阙楼；次为二三座碑亭，分列两边，各亭规模和形状都不一样；再北为横长方形的"月城"，南墙正中为门，门侧各有门台；月城内御道两侧列二对或三对石像；月城以北紧接平面纵长方形、东西宽于月城的内城；内城四面中央辟门，各门左右也有门台，四角各有角台；内城中有献殿和陵台。各陵地下墓室不在中轴线上而偏向西北，通向墓室的墓道也斜向西北，其填土稍隆起于地面，清晰可见；陵台也不在中轴线上，同样偏向西北，但不在地下墓室的正上方，而偏后 10 余米，所以不是封土，可能同样具有堪舆的用意。所谓陵台其实是密檐塔式的建筑，黄土夯筑，包砖，八角，逐层收小，共七层，每层有木檐。在内城外面东、北、西三面又围以外城，外城后部两角和前部两个结束点各建角台。晚期外城范围缩小，而角台仍孤立在原处，以标示陵园范围（图 6－217、218）。

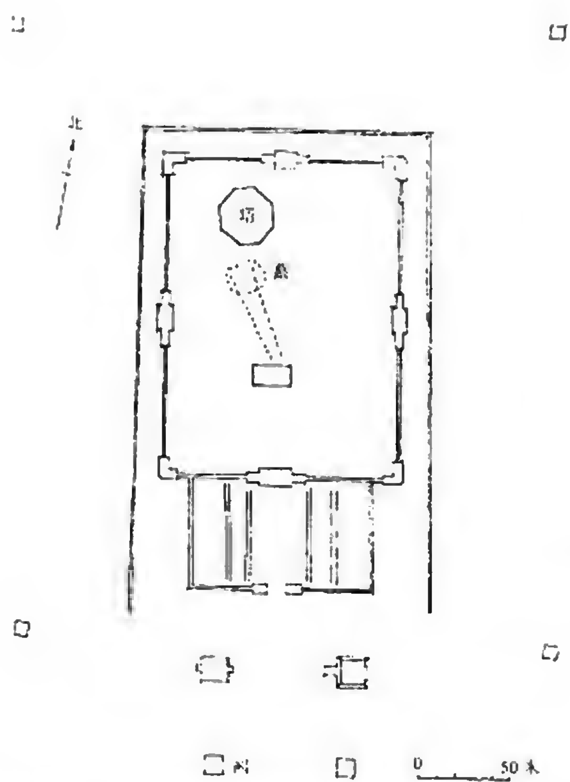


图 6-217　银川西夏八号皇陵总平面示意



图 6-218　银川西夏皇陵

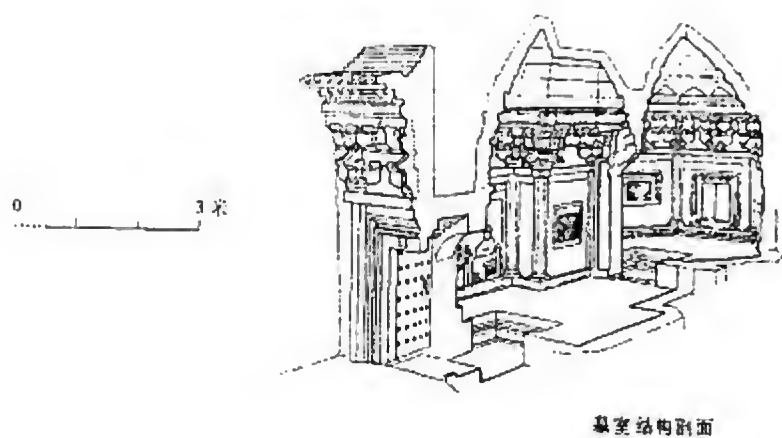




图 6-220　山西侯马董海墓墓室

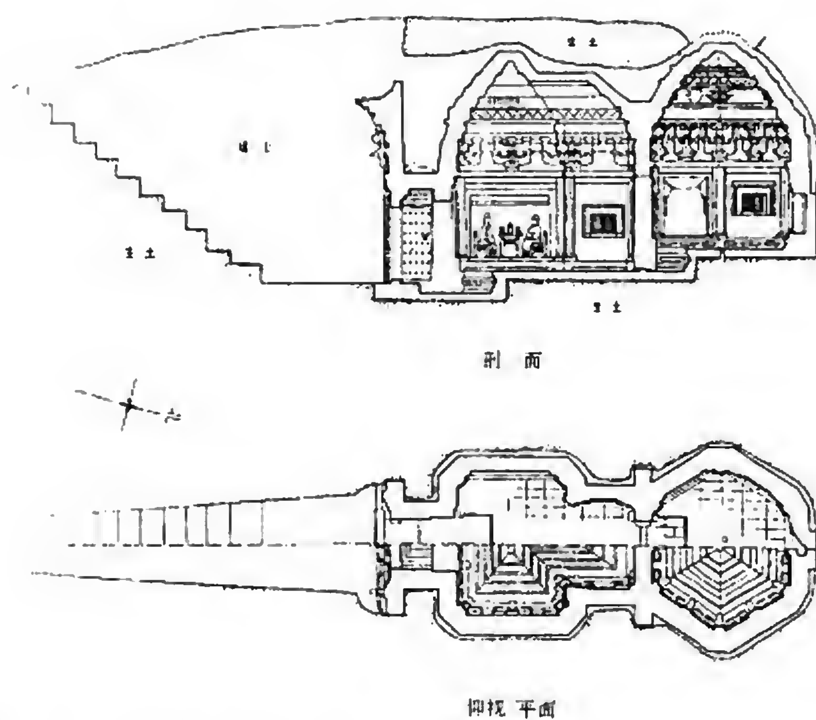


图 6-219　河南禹县白沙一号宋墓



图 6-221　山西侯马董明墓内砖雕舞台

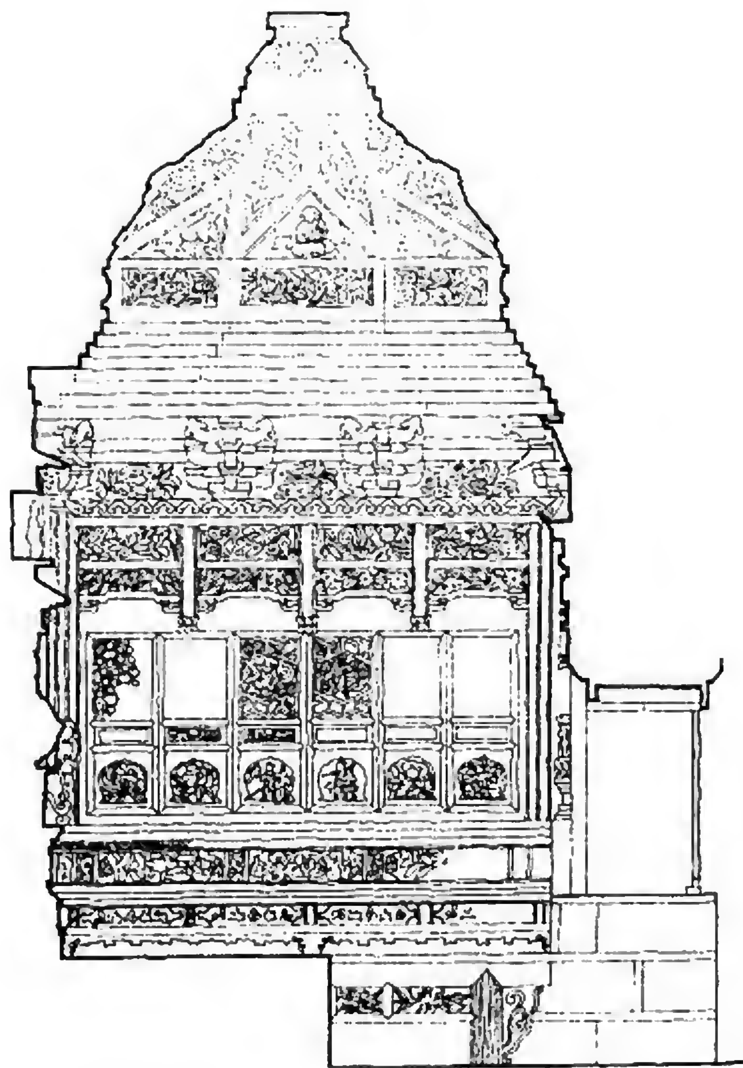


图 6-222 山西侯马金代董氏墓

总的来说，西夏皇陵与北宋陵制相似，但规模更小，陵台不作“方上”。西夏陵墓中可能帝后合葬，故没有单独的后陵，也不建下宫。神道缩短了，在神道处增加了月城。据八号陵的发掘，墓室仅为土室而在四壁立护墙板。

四 一般墓葬

这个时期的一般墓葬已发掘了很多，砖室墓以愈来愈精细地模仿木构地面建筑为特点。以砖砌出仿木构件的墓室已在晚唐出现，如内蒙古和林格尔土城子唐墓；五代继续，如河南伊川后晋墓，但还比较简单；到辽金北宋时已在中原及其附近地区盛行，而且越到后来越趋繁细，其风格转化与我们从地面建筑如砖石塔上看到的情况相同。

北宋墓葬以河南禹县白沙一号墓为例[43]。一号墓建于元符二年（1099），前后墓室中连甬道（中廊）呈工字形，是流行的地面建筑样式。前室横长方形，后室六角。从墓门到前后两个墓室都有复杂的砖砌仿木构件，八角柱柱下有锓脚，柱顶阑额上砌出普拍方和出两跳的斗拱，后室室顶还砌出藻井，其他如板门、直棂窗等都一一砌出。墓内有壁画，前室前部绘门卫，后部绘主人“开芳宴”场面，甬道绘佃户交租，后室绘卧室场景（图 6-219）。

辽初期砖墓里的柱枋斗拱仍多为绘出，同于唐。辽中期重熙以后则完全模仿北宋，以砖砌出柱枋斗拱门窗，甚至还有雕砖桌椅，也画有“开芳宴”等壁画。

中原地区金代砖墓继承了北宋中晚期中原一带砖墓的作风，并更加繁复，斗拱有的出至三跳。建于金大安二年（1210）的山西侯马董氏墓是其典型[44]。董氏墓墓室平面方形，除柱枋斗拱和八角藻井外，还精细地雕刻了须弥座、格子门、垂花廊和屏风，构件上刻图案、花卉、人物为饰，繁富至极，是研究当时建筑装修装饰的极好资料。此类金墓在山西最多，河南、甘肃也有（图 6-220～222）。

董氏墓墓室后壁上方有砖雕戏台一座，是歇山面向前的龟头屋，台上有五个杂剧砖俑正在“作场”，是古代戏曲史的重要资料。

南方宋墓以矩形砖券顶为主，也有的在顶上盖石板。

第八节　园　林（附住宅）

“垂髫之童，但习歌舞；斑白之老，不识干戈。”（《东京梦华录》）这是宋代社会心态的简要写照。

史家论艺，往往唐宋并举。的确，与魏晋以前相比，唐宋文艺的创新与成就及其对后世的影响，在整个中国文艺史上占有突出的地位，元明以后基本上只是对唐宋余绪的继承或在唐宋已开辟的格局上进一步充实提高而已。但是，若就文艺思想来说，两宋与唐尤其是中唐以前，实在有着重大的不同。简言之，中唐以前充满建功立业激情的豪迈刚健，洋溢着家国情思的激越慷慨，至中晚唐已发生变化，到了两宋，已转而为对人的更细腻、更世俗也更生动的个性的表现。结合两宋经济实力的增长，出现了两种文化趋向，即一方面是市民文化的崛起，一方面是文人文化的繁荣。

市民文化侧重于市井细民的声色耳目之娱，生动而通俗；文人文化则重在体现文人士大夫性灵超逸之旨，隽永而高蹈。前者的表现如名目繁多的公共民俗活动，酒楼的喧呼，瓦子勾栏的杂耍、“说话”和杂剧的演出，在建筑中则是对华靡精巧的追求；后者的表现如文人诗、士人园、禅风的炽盛和文人画的酝酿。这两种审美趣味有很大差别，所以欧阳修说：“夫举天下之至美与其乐，有不得而兼焉者多矣。故穷山水登临之美者，必之乎宽闲之野、寂寞之乡而后得焉；鉴人物之盛丽，夸都邑之雄富者，必据乎四达之冲、舟车之会而后足焉。盖彼放心于物外，而此娱意于繁华，二者各有适焉。然其为乐，不得而兼也。”（《欧阳文忠公文集》）。二者的审美倾向虽然各异，但都是随着社会和经济情况的变化、特别是商品经济的繁荣所引发的个人价值观的表现，只不过由市民和文人阶层的不同，而表现出俗、雅有异的格调而已。

宋代园林就是在这种文化背景下发展起来的[45]，主要分为皇家园林和私家园林，尤以体现文人超逸意趣为主旨、被称为士人园的私家园林为主流。

一　私家园林

概述

唐代以前，中国园林以皇家园林为主流，那时的私家园林还不多，造园手法也取法皇园。中唐以后的园林，不在于体现“居庙堂之高”的权威或“竞起楼台以相高”的富贵，转而追求“处江湖之远”的旷达和田园山水之闲适。文人（士人）私园崛起，给园林艺术注入了一股清新的气息。到了宋代，文人私园建造数量急剧增加，借重于文人思想的成熟以及文人诗、山水画的成就，水平有很大提高，私园反超过了皇园而跃居主流。此后一直到元明清各代，主要以文人园林面目出现的私家园林，艺术水平处于领先地位，轮到皇园要向私园取法了。

宋代园林现已无存，我们只能从文字材料如各种园记、笔记、地方志和诗词中去了解。宋代私家园林主要集中在京师地区的汴梁、洛阳以及江南的临安、平江、吴兴等地。汴梁园林在《东京梦华录》中已载有十七八处，《枫窗小牍》也举出十几处，除去与《梦华录》重复者尚有五处，加上《汴京遗迹志》、《宋东京考》、《东都志略》、《宋史·地理志》、《玉海》等书及其他笔记，当近百数之多。而未著录于书的，应该还有一些。《枫窗小牍》就说，汴梁园林“不以名著，约百十”。此外，还有不少附属在寺观、衙署、宅第以至酒楼茶肆不以专名名之的园林存在。

洛阳是隋唐东都旧地，唐代已有一些著名私园，经唐末五代战乱毁掉不少。宋时园地易主，重行恢复，

故“洛阳园池，多因隋唐之旧”，其中见于北宋李格非《洛阳名园记》者有十九处之多，实际非“名园”的园林应远不止此数。

临安早在唐代已是花团锦簇之乡，到了南宋，皇族士人耽于偏安，造园之风更甚于汴。田汝成《西湖游览志》云：“至绍兴建都，生齿日富，湖山表里，点饰浸繁。离宫别墅，梵宇仙居，舞榭歌楼，彤碧辉煌，丰媚极矣。”从吴自牧《梦粱录》已见有园林四十余所，周密《湖山胜概》所记亦超过四十，加上其他，见于著录的园名即达百数以上。其中有一些属于皇家，但临安皇园，往往甚小而多，与私园无甚差别。

平江园林在《平江图》碑上已有不少。苏舜钦以罪废后，于城南买废园筑“沧浪亭园”。至今虽景物有改，而园名依旧，是苏州现存园林最古者。

吴兴又名湖州，即今浙江吴兴，在临安、平江之间太湖南岸，从周密《吴兴园林记》，知作者“常所经游”的园林即有三十六所，以叶氏石林“万石环之”最有特色。其实太湖周围，不仅以上三地，诸如嘉兴、昆山、吴县、常熟、镇江等地，宋时也都广有园林，反映了江南经济的高度发展。此后一直到明清，不断增益，精华荟萃，以后总称为“江南园林”，几乎成了私家园林的同义语，与华北的皇家园林相辉映。

艺术特点及造园手法

关于宋代私园的特点，大略言之，可注意者有三，一曰士人园，二曰诗意园，三曰写意园。前者系指造园宗旨，次者指出造园者的心态和总的创作方法，后者重在具体手法。

士人园 士人即文人。所谓士人园，是指明私家园林的造园目的在于满足文人学士的精神要求。中国文人不像权贵，耽沉于酒色台榭的奢华；也不似市井商人，满足于敛财营利，追逐于浅俗的耳目之娱。作为一个阶层，中国文人的心态复杂而矛盾，其积极方面，贯串了儒家“达则兼济天下”的宏大抱负，追求在政治上一展怀抱，经世济民，致君尧舜；另一方面，自觉不自觉地走向反面，所谓“退则独善其身”，向往的是所谓“曾点气象”的那种“暮春者春服既成，得冠者五六人，童子六七人，浴于沂，风乎舞雩，咏而归”（《论语》）的悠游闲适，身心和畅，物我两得，自然平和，内在而深沉。潜在于文人内心的这一对矛盾经常处于斗争之中，仕途得意，前者便成为主导的方面；而每当前程叵测之际，后者就成为主导；但更多的时候二者兼具，既有匡正天下之志，又遗世独立，对世事纷扰和个人命运产生深深的怀疑和忧惧。这后一方面，体现在文人文化上，就具体化为文人诗、文人画和士人园。文人诗魏晋时已有陶渊明为代表，另有阮籍、嵇康等竹林七贤，他们的生活理想，表现于对田园山林隐逸遁世的向往，故常有所谓田园诗、山水诗和隐逸诗。在那危机四伏，充满恐怖与杀戮的时代，陶氏痛吟不如归去，道出了文人的心声。但唐代尤其是中唐以后已经不同，庶族文人可以通过科举步入上层，宋代已完全不论门第，整个士人地位有了很大提高，廓清了学而优则仕的道路；“终宋之世，文臣无欧刀之辟”（王夫子《宋论》），并无动辄杀身之祸。然而文人们通过文人文化表现的空漠孤寂仍是那样深沉。宋代文人的要求解脱，已是一种对官场和整个世俗人生的厌倦和伤感。随着文人诗的出现，魏晋士人园也已兴起，经过唐代的发展，至宋而大兴。在士人园中，疏淡风雅，自然和畅，适应士人的审美标准。苏舜钦说：“形骸既适，则神不烦；观听无邪，则道以明。返思向之汩汩荣辱之场，日与锱铢利害相磨轧，隔此真趣，不亦鄙哉！”（《沧浪亭记》）此之真趣，正是文人所追求的清高脱俗的诗意（图6－223）。

诗意园 所谓诗意园，指士人园通过一种诗意化的方法来体现文人意趣，在此不妨先来考究一下宋园的园名和园中景物的题署。唐代私园题署多只是以地名名园，如辋川别业、平泉山庄、集贤里园等。有的园名和园中景物题名也只是依照其外在的主要特征，如草堂、白莲庄及辋川别业里的竹里馆、文杏馆等。宋园则不同，题署词语大都是借景物而自抒胸臆，更多地直接表现文人的意趣追求，富有诗意。例如北宋晁无咎在济州营造的归去来园，从园名到园中景物命名如“松菊”、“舒啸”、“寄傲”、“倦飞”等，“尽用陶语名之”（《愧古录》）。晁无咎自号归来子，他自叙此园说：“庐舍登临游息之地，一户一牖，皆欲致归去来之意，故颇择陶词以名之。……日往来其间则若渊明卧起与俱”（《鸡肋集》）。司马光筑独乐园，其园名本身也显出了



图 6－223　宋文同《墨竹图》



图 6－224　宋范宽《溪山行旅图》



图 6－225　宋马远《踏歌图》

园主一副超然自嘲，外谦而实傲的调侃姿态。司马光自号迂叟，他说“独乐乐，不如与众乐乐”，是王公大人有力者能为之乐；“饭蔬食饮水，曲肱而枕之，乐在其中矣”，是圣贤有德者能带之乐；此均为君子之乐。“叟愚，何得比君子？自乐恐不足，安能及人？”故名己园为“独乐”。“况叟之所乐者，薄陋鄙野，皆世之所弃也……必也有人肯同此乐，则再拜而献之矣！”（《独乐园记》）其故作反语，透露出一片清高自许之气。他在《独乐园七题》诗中说明了园中亭台题名的意义：“读书堂”寄意董仲舒，“钓鱼庵”追慕严子陵，“采药圃”托为后汉隐士韩伯休，“种竹斋”为说出“何可一日无此君”的王子猷，“浇花亭”为白乐天，“弄水轩”为杜牧之（杜有《池州弄水亭》诗），“见山堂”则寓陶渊明“悠然见南山”的意境。这些，都点出了文人所仰慕、欣赏、追求的品格与境界。沈括自记，年三十许时“尝梦至一处，登小山，花木如覆锦，山之下有水，澄彻极目，而乔木翳其上，梦中乐之，将谋居焉”，此后竟一年梦游数次，“习之如平生之游”。一再受贬谪以后，过京口（今镇江），见一园，“恍然如梦中所游之地”，遂得之而卜居，名之为“梦溪”，表达了脱离宦海浮沉终老林泉梦想的实现。在梦溪园中，心目之所寓者，惟琴、棋、禅、墨、丹、茶、吟、谈、酒等之类，谓之“九客”，显然是失意文人的生活情调（《梦溪自记》）。

此外，现知宋园内许多题署如探春、赏幽、风月、秀野、洁华、啸风、巢云、濠上、花信……等等，皆可一瞥园主对于理想和诗意生活的追求。

私园题署，为景色点题，自此以迄明清，均一脉相承，成为造园艺术的重要表现手法之一。

自来言中国园林，均不忘“诗情画意”一语，故分析诗意园，不可不谈到画意。但此云“画意”，在唐宋非特指文人画，因为迟至南宋以前，“文人画”的特定概念尚未成立。

所谓文人画，题材以山水、花鸟为主（说到园林，特别要注意山水画）。山水画在魏晋已经出现，水平尚低，或水不容泛，或人大于山，实难与山水诗并肩。五代北宋，山水画蔚为大观。北宋郭若虚《图画见闻志》说：“若论佛道、人物、仕女、牛马，则近不及古；若论山水、林石、花竹、禽鱼，则古不及近。”这时以荆浩、李成、关同、范宽、董源等为代表的山水画家，重在全景式大尺度地把握对象，表现了人们对自然

的热爱，并不涉及特定的文人观念，所以还不能称之为文人画。到北宋末徽宗画院，以诗题命画，才要求画中体现出某种主观诗情。至南宋马远、夏珪，创作倾向由全景式的大构图转向“剩水残山”，一角一枝地片断而精细的描绘，诗情的表现更为突出。只有到了元代，以倪云林为代表的绘画潮流，“逸笔草草，不求形似……聊以写胸中逸气耳”，这才正式确立了文人画的地位。文人画不以客观再现对象为主，却重在抒写文人的主观意兴，因而特别看重笔情墨趣对情感的直接表现，山水只不过是被借重的题材。“故山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣”（沈周）。画“意”则以简为上，“愈简愈入深永”（沈颢）；“一变为简率，愈简愈佳”（钱杜）。色彩也追求简淡，“意足不求颜色似”，简淡之色更有利于意足，自此以后水墨画便独擅文人画坛。与北宋早已在文人园林中出现的诗意题署相类的诗文题跋，终于在元代文人画上出现，诗、书、画、印相结合，溢为充盈的文人情感。由此观之，与其说是文人画促成了士人园，莫如说是士人园促成了文人画。

但这并不是说在作为特定画派的文人画还处于酝酿阶段的唐宋时代，士人园中就没有“画意”存在。那时的“画意”，是人们在营造园林过程中，对原有山水地貌加以改造，以典型化的创作方法，凝炼地再现大自然美好景色的结果。这一过程，正与山水画的创作相通。中国文人往往能诗会画善文，唐宋有些文人园主，本来就是画中高手，主持工程必定以画意入园。而且，诗情、画意亦本有相通之处，即“诗中有画，画中有诗”之所谓也（图 6－224、225）。

需要说明，唐宋士人园是以诗情为主。诗情代表心态，画意侧重方法。必先具有心态，方可言及方法，心态实起决定作用。对此类士人园，本人特以“诗意园”称之。

写意园　我们已经阐述了宋代私园中士人园、诗意园的性质，应当更进一步加深对园林景物本身的具体认识。可惜宋园已无一存，诸园记于此也未尝特别措意，且中国古人为文往往重抒情而轻状物，重人事而略景境，间有涉及者，亦皆简略疏阔。前曾有人据此类文字致力于“复原”原貌的工作，揣测成份太大，费力而难以为信。有鉴于此，我们准备从所谓园林四要素的水面、山体、栽植和建筑等方面对之略作陈述，其总体精神，可先拈出二字以概括之，曰“写意”。

园中通常都有水面，而且常以面积颇大的水面为中心，环水疏布景点。如文彦博洛阳东园“水渺弥甚广，泛舟游者如在江湖间也”。水岛上有二堂。水外也有二堂，堂间另有水有石。王拱辰洛阳环溪园是以南北二池东西复连以溪构成为环，环中岛上构洁华亭，缘环侧布列凉榭、多景楼、风月台等景点。唐裴度宅园至宋仍存，更以水知名，径以“湖园”名之，“园中有湖，湖中有堂，曰百花洲”。湖之北有大堂，称四并堂。李迪洛阳松岛园的布局也是以水池为中心，“南筑台，北构堂”。吴兴沈德和园“堂前凿大池几十亩，中有小山，谓之蓬莱”。沈宾王园有五座水池，可能扇列如半环，故曰“三面皆水，极有野意”。

在各园记中，虽也有一些类似汉魏屡见的“构石为山”的提法，但予人总的印象却是用石颇少，而以土质为坡坨阜岗的做法为主，尤以北方为著，所以明代王世贞指出：“盖洛中有水，有竹，有花，有桧柏，而无石”。近人童寯也说：“李格非记洛阳名园，独未言石，似足为洛阳在北宋无叠山之证。”的确，在《洛阳名园记》中，不但未见叠山，几乎连“山”字，以及“丘”、“阜”等字也很少见到，而独多言“台”。论为园之理，园林地形必有高有下，高者为山为岗，下者为池为溪，绝无有水无山之理，似应考虑到许多所谓的“台”，可能就是土山。《尔雅》说“四方而高曰台”，即一般理解突兀高耸几何形体的台；但《释名》所说“台，持也，筑土坚高能自持也”，是指一种广义的台，或台地。李格非的“台”，可能就是广义的用法，此似可于刘氏园中得一证明：“西南有台一区，尤工致，方十许丈也，而楼横堂列，廊庑回缭，阑楯周接，木映花承，无不妍稳”。台而言区，上有整组楼堂廊庑，面积颇大，似乎就是土山。如果能做这样的判断，则洛阳园林应也不乏土山。其中，很多都是适宜远望园内外景色的地方，有借景作用。如环溪风月台，“以北望，则隋唐宫阙楼殿，千门万户，岧嶤璀璨，延亘十余里，则左太冲十余年极力而赋者（指《三都赋》），可瞥目而尽也”。又如独乐园见山台，“洛城距山不远，而林薄茂密，常若不得见。乃于园中筑台，构屋其上，以望万安、轩辕，至于太室，命之曰见山台”。或如邙山山麓的胡氏园（或系水北园，文意未明）的玩月台，

"其台四望，尽百余里，而萦伊缭洛于其间，森木荟蔚，烟云掩映，高楼曲榭，时隐时见"。此外如富弼园的赏幽台、梅台、天光台，环溪秀野台，松岛池南之台，湖园的梅台，同具登借之义，其中许多可能都是土山。推而及之，某些观景建筑，可能也是置于土丘高处，如富弼园，"登四景堂，则一园之景胜，可顾鉴而得"。环溪多景楼，在风月台之南，"以南望，则嵩高、少室、龙门、大谷，层峰翠巘，毕效奇于前"。

丘、阜、岗之类称谓，在江南诸园记中颇多见。如苏舜钦苏州沧浪亭，"崇阜广水，不类乎城中"。此园原是五代孙氏故园，"坳隆胜势，遗意尚存"，苏氏得之，利用原有土阜，乃"构亭北崎，号沧浪焉"。崎是长形之山。朱长文苏州乐圃有见山岗，岗上有琴台，循岗北走至西圃草堂，"堂西南有土而高者，谓之西丘"。沈括镇江梦溪有"土耸然为丘，千本之花缘焉者，'百花堆'也。丘腹置庐，颠置茅舍，名岸老堂"。又，"封高而缔，可以眺者，'远亭'也"，是以土堆高成山而缔构小亭。

可以肯定，不论南北，宋园中都有堆置的山岗，但确实少言构石，透露出是以土山为主。土山形势逶迤厚重，重在整体意境，而不像明清园林多以怪石叠山，偏重本身的形式，这是宋园与明清园的区别之一。

但宋园并非全然无石，尤其江南，用石也不少，如吴兴叶氏石林，竟有"万石环之"，而以之名园。石林中"佳石错立道周"，其中有巨石名罗汉岩，"石状怪诡，皆嵌空点缀，巧过镌刻"。韩侂胄的韩氏园有太湖三石，名之为峰，"各高数十尺，当韩氏全盛时，役千百壮夫，移植于此"。沈德和园也有类似三石，"堂前凿大池……池南竖太湖三大石，各高数丈，秀润奇峭，有名于时"。据此，宋园之用石，大多单植孤立，或列植成组，作为独立的观赏对象，类乎唐代用石方式，少有叠石成山者。

明清多见的叠石成山，大约在南宋末年才开始流行，如《吴兴园林记》之俞子清园，"盖子清胸中有丘壑，又善画，故能出心匠之巧"，所筑假山，时重天下，"峰之大小凡百余，高者至二三丈，皆不事饾饤（不见人工堆叠之迹）。而犀珠玉树，森列旁舞，俨如众玉之圃，奇奇怪怪，不可名状"，显然是聚石叠成。又记有更大的假山："浙右假山最大者莫如卫清叔之园，一山连亘二十亩，位置四十余亭，其大可知矣"。丁氏园中也有假山。丁葆光的西园"筑山凿池，为'寒岩'"，以"岩"名之，也是叠石所成。

宋园的栽植，有许多是以一两种植物为主作大片栽培，而间以其他。尤重种竹，如沧浪亭，"（亭）前竹后水，水之阳又竹，无穷极"；梦溪"有竹万个"；洛阳归仁园"有竹百亩"，富弼园五亭皆"错列竹中"，吕文穆园"木茂而竹盛"，独乐园也多竹。松岛园则以松为主，中有树令数百岁者。吴兴沈德和园以果树为主，"林檎尤盛"。莲花庄"四面皆水，荷花盛开时，锦云百顷"。菊坡园以菊名，多至百种。兰泽园"牡丹特盛"。牡丹号称花王，洛阳牡丹，更是名冠天下，有近百种，天王院花园子"盖无它池亭，独有牡丹数十万本"。但花园子只是花家集中育花之地，不必归入园林。

有的园林并植多种花卉草木，如洛阳李氏仁丰园，"洛中花木无不有"。"洛中花木，有至千种者"，其"桃、李、梅、杏、莲、菊，各数十种。牡丹、芍药，至百余种……"。又洪适在波阳筑盘洲园除巨竹外，更有花卉草木，列名四五十种之多。

栽植之于园林，其重要性自明，宜乎聚散成章，不可杂乱无序，又需明察时序变化，使园中景色常存常新。宋园中以一二种植物为主大片种植者，或较之繁多种类，自有其简约疏淡之美。

竹子在中国，除形体色彩具有的茂盛青翠光洁之美外，又特别被文人赋予了一种比德的意义："虚心密节，性体坚刚，值霜雪而不凋，历四时而常茂，颇无夭艳"，"未出土时便有节，……及凌空处尚虚心"，"虚心异众草，劲节逾凡木"。本来虚心或有节，只是竹子的自然生态，通过"比德"，转化成了高尚的道德和品格。所以，自竹林七贤以来，竹子成了文人嗜爱之物，以致"何可一日无此君"了。苏轼说："可使食无肉，不可居无竹；无肉使人瘦，无竹令人俗。"宋园多竹，确实从一个侧面反映了它的士人园性质。

宋园的建筑比起明清，品类较少，布局亦疏，多为单栋出现，少如后代聚成大片、一眼望去楼亭不断。但在宋代建筑布设上，已明显见出景物相互之间以及远近之间的有机联系，诸如借景、对景、隔景、障景、漏景等手法都有广泛应用。其中关于借景已见于前述土山。关于对景前文中也多次提到，或堂与小山隔湖相望，或在堂前地面（或水中）列湖石相对，或堂与湖中岛上建筑相望等。可再举洛阳苗帅园一例，以概其

余。苗帅园"有池，宜莲荇。今创水轩，板出水上。对轩有桥亭，制度甚雄侈。"轩是指一种开朗高敞的建筑，园林中多见。水轩板出水上，应是柱立水中，上铺板，板上再筑轩，此也可称之为榭，可能还会有短桥通向岸上。这种处理，在宋画中常见，极轻灵潇洒，可四面见景。池之一侧对轩有桥，桥上起亭，与轩恰成对景。二者形体对比，又丰富了池园景色。

综上所述，宋代士人园貌继续了唐代士人园的作风，以疏简为本，淡雅恢阔，手法上更加成熟。其人工景物如建筑、叠石、精巧的装修和过于绚丽的栽植等，似乎不多，而以恬淡疏野为尚，比起较多人工修饰、建筑密集、叠石繁富、空间细碎的清代私园颇有不同。总之，宋园重在写意，在格调方面，可能还高过清园。

《洛阳名园记》说："洛人云，园圃之胜不能相兼者六，务宏大者少幽邃；人力胜者少苍古；多水泉者艰眺望"，提出了宏大、幽邃，人力、苍古，水泉、眺望这三组对立的范畴，显示出宋人在园林艺术上，从实践到理论，已具有相当的水平。

二　皇家园林

北宋皇家园林并不发达，甚至不如私园，长期以来，仅有大内宫苑及城外四面各一座行宫御苑，至北宋末徽宗时，才短时间出现过稍有规模的艮岳。南宋也没有类似汉唐那样的大规模皇家园林，临安除大内御苑可能稍大外，其余诸多行宫御苑多为分散在西湖周围的小园，其中有些由私人宅园改作，有的以后又赐给私人，应与私家园林没有太大差别。诸多御苑实物都已不存，记载又颇朦胧，不过略举宋郭忠恕《明皇避暑图》及赵伯驹《汉宫图》而已的实例（图6－226；图版92），可稍予提及的实例为汴梁金明池与艮岳。

汴梁有四座行宫御苑，皆完成于宋代初年，即琼林苑、玉津苑、宜春苑、含芳苑，分居城外西、南、东、北四面，以西面新郑门外琼林苑中的金明池较为知名。新郑门是汴梁城市横轴的西端起点，为全城设有御路的四大城门之一。琼林苑在门外街南，是皇帝为新科进士举行"琼林宴"的地方。太平兴国元年(976)，在道北挖凿大池，引汴河水入，名金明池，作为琼林苑的附园。据记载，金明池周九里许，大致方形，每边约合1000米。现存宋画《金明池夺标图》真实保存了当时原貌。画左为南，下为东。《东京梦华



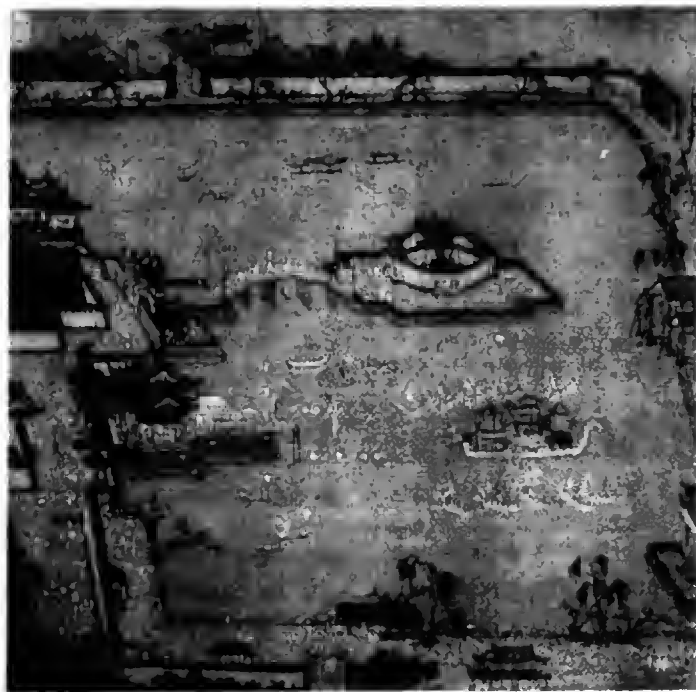


图6－227　宋《金明池夺标图》

图6－226　宋郭忠恕《明皇避暑图》

录》记载，池南岸建有砖石临水高台，台上为宝津楼，“车驾临幸观骑射百戏于此”。台北过棂星门和称为“骆驼虹”的木柱拱桥，可通池中央方台。骆驼虹两端各立木华表一对。方台上有“五殿”，即四面各一殿，以圆廊相通，中央一高楼，与四殿以十字廊相连。池南岸高台以东有临水殿，突向池内，皇帝观夺标和赐宴于此。高台以西有射殿。池外四边都是苑墙，池、墙之间别无更多建筑。

金明池原是皇帝检阅水军的地方，类似汉武帝的昆明池，以后水军操演变为龙舟夺标竞赛，每年三月一日起上巳期间许士庶纵赏，池中“五殿”许“伎艺人作场，勾肆罗列左右”。池东岸是士民观夺标处，沿苑东墙皆酒食店舍；西岸比较安静，许捕鱼。看来金明池还颇有公共园林的性质。但从园林艺术角度衡量，金明池除宝津楼和五殿一区比较可观外，四岸岸线太直，岸线以外缺乏大片空地，全园一览无余，变化不足。按布局，似乎金明池主要入口设在东面（图6－227）。

艮岳在汴梁大内外内城的东北部。此处原来地势低下，据说方士言于徽宗，宜少增高之，方可皇嗣永继，徽宗纳其言运土填高。政和七年（1117）正式兴筑园林，役散军万人筑山，经五年基本建成，称凤凰山；因在大内东北，方位属艮，故全园又称艮岳，或称华阳宫。其大势可由徽宗《艮岳记》、祖秀《华阳宫记》和张淏综合二记撰成的另一《艮岳记》以及《宋史·地理志》等文见之。艮岳以山为主，偏在全园东部。北山称万岁山，周十余里，最高峰高达九十步（约130米），上有亭曰介亭，分东西二岭，岭上以介亭为中心对称置二亭。在万岁山南有寿山，两峰并峙，列嶂如屏。万岁山和寿山之间岗阜连属，前后相续。园西部多水，园门在西墙，榜曰华阳宫。

艮岳景点甚多，其中必也有可取之处，但就总体而言，却是不值得肯定的。首先，汴梁本是平地，凭空以人力起造如此大规模的山峦，就是一种愚不可及的行为。大凡皇家大苑，应选址于真山真水，再稍辅之以人力；若是私家小园，可以人力堆叠假山或开池蓄水，多是小尺度经营，以小观大而已，未若以艮岳之大而全由人工造作。徽宗在《艮岳记》中自诩：“……不知京邑空旷坦荡而平夷也，又不知郛郭寰会纷萃而填委也。真天造地设，神谋化工，非人力所能为者”，其实都是妄谬之语。造山时大量使用了江南太湖、灵璧之石，“舳舻相衔于淮汴，号花石纲。置应奉局于苏（州）……民预是役者，中家悉破产，或鬻卖子女以供其需”，断桥凿城，百方罗致来京，耗尽国力民力。就艺术创造而言，艮岳之起违背了园林创作的规律，山来无脉，岭去无归，虽百般精巧，终于不免做作。又在寿山“山阴置木柜，绝顶深池，车驾临幸，则驱水工登其顶，开闸注水而为瀑布”，尤愚蠢至极。周密《癸辛杂识》记载，万岁山有大洞数十，放了几万斤卢甘石，天阴时能造出云雾弥漫的样子，也是小题大作。

艮岳造成不几年，靖康元年（1126）金人再来，园中山禽水鸟十余万尽数投入汴河中，毁房拆木作燃料，大鹿数十悉充军食，湖石凿而为炮，全园毁于一旦。

像艮岳这样的做法，对以后并没有产生多大影响，惟艮岳剩余的湖石，以后由金人辇至燕京，成了今日北京各园景石的主要来源。

三　住宅

五代宋的绘画中有不少住宅形象，仍以院落为主。

院落住宅是中国住宅最基本的构成形式，早已见诸汉明器和画像砖、画像石，隋唐绘画《游春图》、《江山楼阁图》和敦煌石窟壁画中也有不少表现。敦煌莫高窟五代第98窟的一座住宅与上章所举晚唐第85窟的十分相似，只是主院中不是楼，而是平房，很像是保存下来的明清北京四合院。

类似北京四合院布局的住宅在宋·张择端《清明上河图》长卷中也可以见到。例如，画面最左端城内路北一家药铺“赵太丞家”西邻的一宅：大门开在左前角即东南角，进门西转为横向前院，过前院再从中门进入方阔的主院，布局与今北京四合院一样。大门开在东南角可使住宅内部更为安静隐秘，空间更多变化，同时也有风水上的原因。人们认为东南巽方代表春夏之交，富于生气，是最吉利的方位，门开在这里，叫作“坎宅巽门”，能给主人带来好运。此宅对面一宅也是前后二院，但院门在北，开在正中，为随墙门（图6－



图 6－228　宋张择端《清明上河图》中的城市住宅



图 6－229　宋刘松年《四景山水图》中的住宅

228）。

宋·刘松年《四景山水图》冬景中一座四合院，也是前后两院。前门是简单的随墙门。中门比较复杂，门本身为悬山顶，左右各接一座屋顶较低、进深较小的歇山顶耳房；门后又接出一座抱厦，卷棚顶。主院以廊庑围成，正房没有画出，左右厢房各三间。此宅处在优美的山水环境中，前门之前为空地，再前连接一座木拱桥。院子一侧紧接江河，其厢房以吊脚柱架立水中，临水开落地长窗，可欣赏山光水色（图 6－229；图版 93、94）。

宋·萧照《中兴祯应图》绘有王府一座，正门在前墙正中，规模较大，面阔三间、进深一间。门屋正中一间没有台基，可通行车马，称“断砌门”。前堂前出宽大抱厦，完全开敞。

宋《文姬归汉图》所绘一宅也很大，大门面阔三间、进深二间，开在前墙正中。宅分左中右三路，中路至少有前后二院。画面只绘出了前院，正对大门是中门，面阔三间，总宽比大门大，进深可能也是三间。在前院左右廊上各有偏门，通向左、右二路（图 6－230）。

住宅常结合湖光山色作园林化处理，如刘松年《四景山水图》冬景宅院的厢房；还有更加园林化的，如此画春景中的一宅，从前屋正中，以廊接临水敞厅，成工字屋。敞厅前面是平地，再前以桥伸向水中一座方形歇山顶水榭。住宅前屋左右也有廊，连接左右厢房。正房未画出。

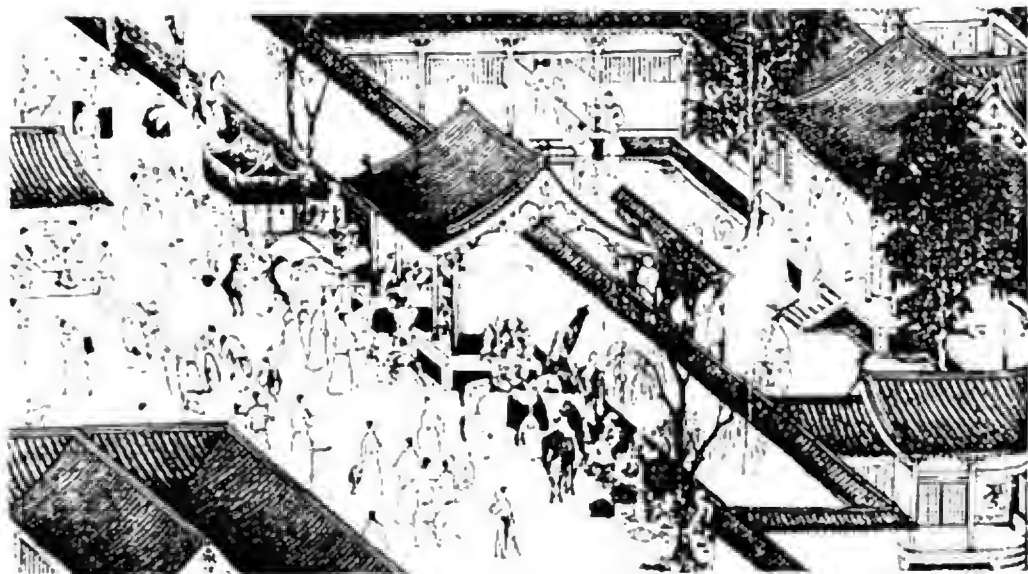


图 6－230　宋画《文姬归汉图》



图 6－231　宋刘松年《溪亭客话图》



图 6－232　宋李嵩《月夜看潮图》



图 6－233　宋李嵩《高阁焚香图》

刘松年《溪亭客话图》也绘出水中一榭，方形，歇山顶，以桥通岸。在水榭左右山墙和后墙开很大的空窗，下有栏杆，可凭栏眺望水景（图 6－231）。

五代·卫贤《高士图》绘出园林一角，周围竹篱围护，内置一厅，歇山顶、屋檐周围附加竹席雨搭。

宋·李嵩《月夜看潮图》画一两层楼阁，歇山顶。楼下面向大江的一侧伸出宽大月台，山面接低廊，围成院落。廊子向外完全开敞，内为长窗。楼上也完全开敞，面向院落的一面以两层的平顶阁道连通其他建筑（图 6－232）。

李嵩还有一幅《高阁焚香图》，也表现了同样的意境。高阁两层，建在一座带斗拱、勾栏的木结构平台上，上层下有腰檐和平座勾栏，上覆重檐歇山顶。阁前正中伸出一座面阔一间的两层抱厦，下层为门厅，上层开敞，覆卷棚顶。高阁一侧面临湖山景色，平台上建葡萄架，沿台有人凭栏焚香瞭望（图 6－233）。

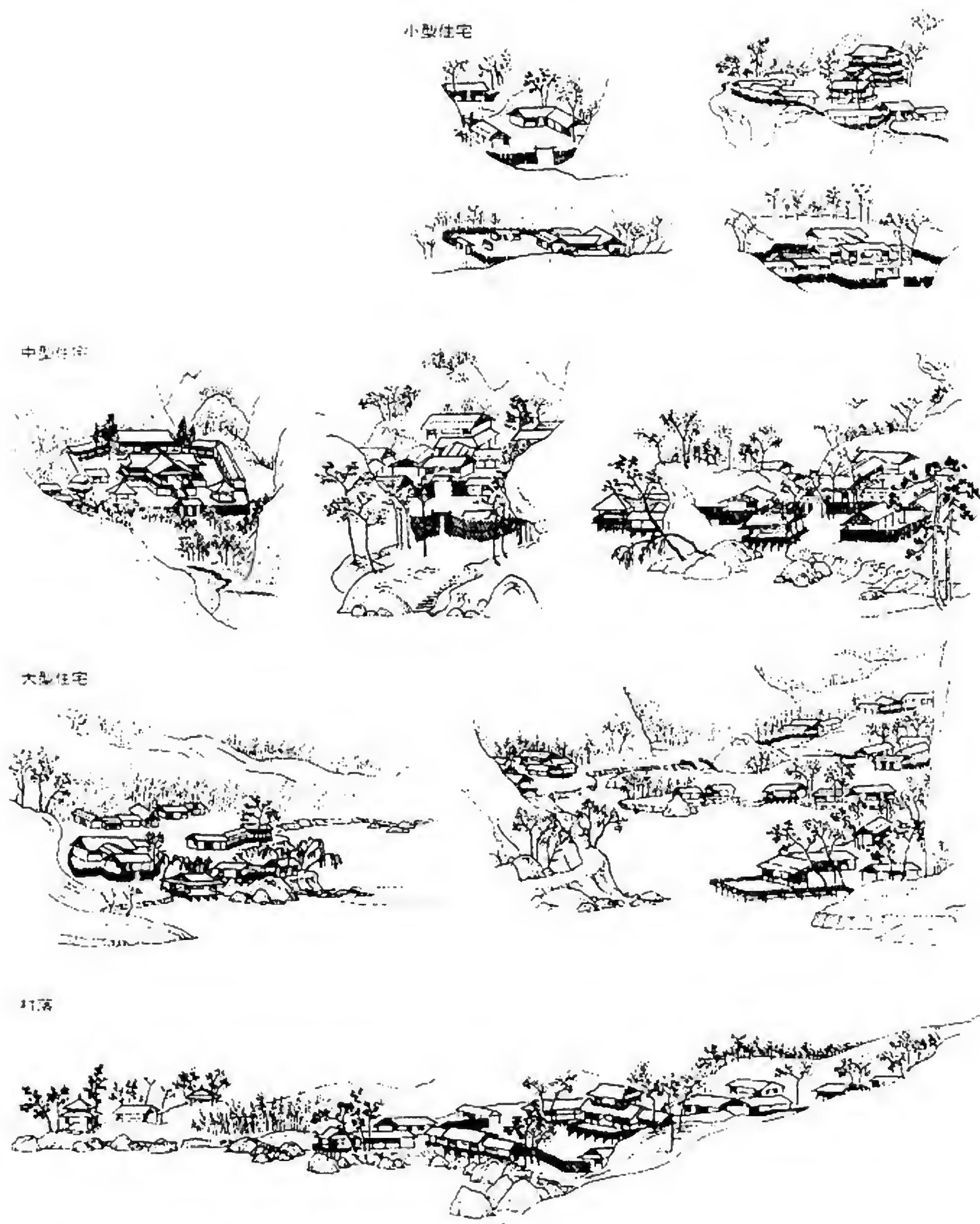


图 6－234　宋王希孟《千里江山图》中的乡村建筑

总之，不论是小型住宅还是权贵富豪的别墅山庄，或以水榭傍水，或以楼阁和高台观山，都很注意将美好的自然景色纳入人们的生活。

宋代青年画家王希孟的《千里江山图》是一幅风景画长卷，画有许多乡野村舍。其中半岛上的一座村庄，后负山岭，左右低岭环抱，选址符合风水的理想模式。村中心是一所大院，后部三面围合，正中一座歇山楼阁；前部一列长屋，正中三间较高较大，左右各接出两间耳房。长屋与后部三合屋两端接以竹篱，围成方院。此院房屋都是瓦顶，村中其他房屋有瓦顶也有草顶，作自由布置。半岛尽端临湖，村民们没有忘记在这里建造两座小亭，便于眺览。各屋依地形建造，有些建在吊脚柱上[46]。

另有一座小村，也在半岛上，村门竹篱围护，村中有工字屋。村前有廊桥一座，供休息观望。

又有一村，以竹篱围合的一宅为中心。宅正屋工字形。工字的一竖为草顶，工字前横左右接建草顶耳房。宅前有一座跨水吊脚楼，可能是磨房。村侧水中有攒尖方榭（图6－234、235）。

《清明上河图》所绘城外街景，画面下部有两栋工字屋，其中一座在山墙开直棂窗，以加强室内采光通风。沿街房屋多为铺面房，还有的在山墙扩出单坡房，或在正面接出平顶以扩大交易面积。图中还画出了城外的小村，多草顶屋（图版95）。

南宋赵伯驹《江山秋色图卷》也表现了不少村野风光。有一座山顶小村，以廊桥、栈道引入。村中多是不太规则的四合院。有的房屋沿崖建造，为吊脚楼。

另有一宅，宅门设在山麓，门两侧院墙土筑，过门登上台阶，经爬山廊，通入三合院。此宅后面山顶有一村庄。山路由台阶、栈道和带有屋顶的廊道通至山顶。村中房屋都沿等高线布置，在山顶平地上建大屋和楼阁。

有一座水滨小村，村路商旅骡马来往于途。村舍多为小店，有的以土墙围成小院，有的用吊脚柱架立水中，面水开敞，可资旅人眺望。

也有孤立的村舍，三开间，以竹篱围成不规则小院（图6－236、237；图版96）。

第九节　桥　梁

今天保存下来这一时代的桥梁不太多，比较著名的是泉州的洛阳桥（北宋）、安平桥（南宋），潮州的广济桥（南宋～明），太原晋祠的鱼沼飞梁（北宋），北京的芦沟桥（金）等，除芦沟桥是连续石拱桥外，都是梁式石桥。鱼沼飞梁和芦沟桥艺术水平较高。当时还有许多木桥，在宋画中经常可以见到，有的十分精彩，如《清明上河图》中的虹桥、《千里江山图》中的长桥，《金明池夺标图》中的“骆驼虹”等。

所谓“飞梁”是架在一座名为“鱼沼”的方形小池上（方池为沼）的十字平面石桥，十字中心为方形平



图6－235　宋王希孟《千里江山图》中的村庄



图6－236　南宋赵伯驹《江山秋色图卷》中的山间小村

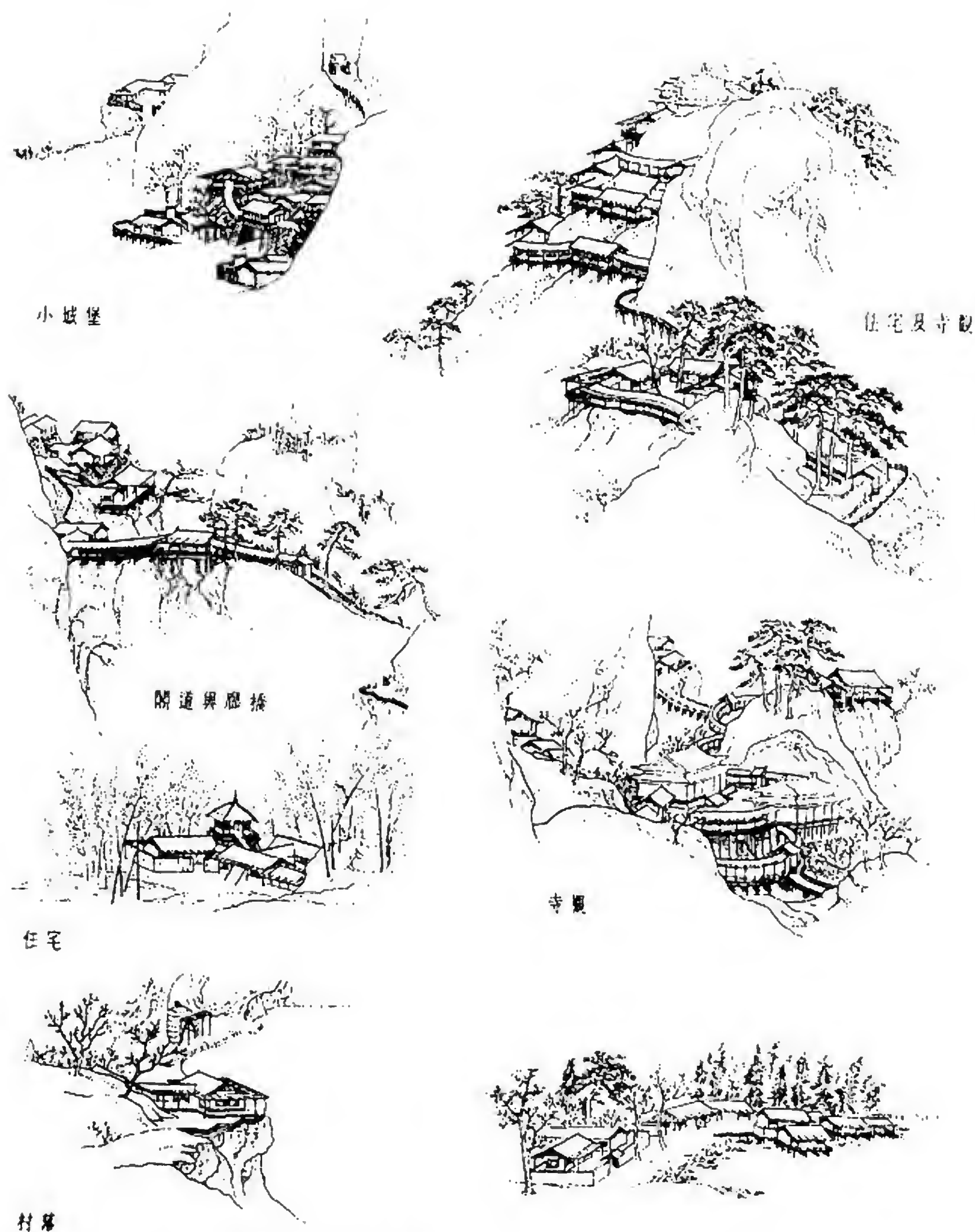


图 6－237　《江山秋色图卷》中的乡村建筑

台，全部石制，梁式。飞梁纵向为平桥，横向左右斜下，形如大鸟展翅，可能这就是它得名的原因。飞梁之名首见于北魏《水经注》中关于唐叔虞祠的记述，但对于位置形制语焉不详。现存之飞梁大约与晋祠圣母殿同建于北宋天圣年间（1023～1032）。鱼沼飞梁丰富了晋祠的景观内容，也是对佛寺中常有的净土池的模仿（图 6－238）。

北宋末张择端所绘《清明上河图》上的汴梁虹桥为木结构，是这个时期最卓越的桥梁作品，以桥下无柱和拱形桥身为显著特点[47]。它有两组宽约 0.4 米的巨木拱骨，每组横向（沿桥宽度方向）十道，每道纵向四根。两组拱骨互相交错，即此组拱骨的中点为彼组拱骨的端点，在此组的各端点下与彼组的各中点上插入横向梁木，再用铁箍箍紧，互相固济，形成拱形。但桥虽如拱，而结构并非拱式。非拱非梁，颇难命名，有人直呼为“虹梁结构”，也有人称之为“叠梁拱”。依图中人物按比例估计，此桥净跨约 20 米、矢高约 5 米、



图 6-238 太原晋祠鱼沼飞梁

桥宽约 8 米。桥上有木勾栏，栏下连以通长的封护板，再下就是完全暴露的拱骨了。勾栏和封护板近桥头处随桥面垫土呈反曲状，便于同陆地相接，同时也是凸曲的桥面与陆地的适当过渡，具有实用和造型两方面的意义，与隋赵县安济桥手法一致，属于中国桥梁比较通行的做法。桥头各立木华表一对，上刻伫立的仙鹤，以其竖向与桥的横向对比，是全桥构图的有机组成，还是给予登桥者的提示。以华表或其他建筑如亭、楼、牌坊等置于桥头，见于金明池骆驼虹，又见于《千里江山图》中的长桥，其实古代早已有之[48]，至今仍然通行。全桥木面皆涂红，惟各横梁梁头饰以金属兽面板，作结构关键点的重点装饰。此桥除卓越而超常的结构构想外，最值得称道的艺术成就乃在于完全暴露结构。结构本身所具有的巧妙机理同时也是富于图案意味的造型要素，设计者向人们充分地显示了自己的杰出才思（图版 97）。

据《东京梦华录》，汴梁东水门外汴河上有虹桥，“其桥无柱，皆以巨木虚架……宛如长虹，其上、下土桥亦如此”。可见汴梁当时至少有三座虹桥。汴河是漕运要道，虹桥无柱，拱顶距水可有 6 米以上，利于舟楫通行。且汴河漕运事关京师供应，不可因施工长期断航，而虹桥为大木架就，一切都可预先制成，在河上只是安装，可使用浮台施工，工期很短。

虹桥又名飞桥，其发明据说在北宋明道中（1032～1033），首见于山东青州。《渑水燕谈录》云：“青州城西南皆山，中贯洋水限为二城。先时跨水植柱为桥，每至六七月间山水暴涨，水与柱斗率常坏桥，州以为患。……明道中夏英公守青，思有以捍之。会得牢城废卒有智，思叠巨石固其岸，取大木数十相贯，架为飞桥，无柱。至今五十余年，桥不坏。”“飞桥”之名也见于更早的文献，如《沙州志》及《秦州记》等北朝史料，行于甘青地区；桥下无柱，且为木构，都与虹桥相同，只是所指系悬臂桥，即从两岸以大木层层相叠，向河心渐次伸出相会，与虹桥结构有别[49]。但悬臂结构与叠梁拱都以多根大木并排横联构成，也可能与虹桥有传承关系。今存甘肃渭源灞凌桥即由两岸伸出悬臂，中部却采用了虹桥结构，可以说是叠梁拱与悬臂结构相结合的标本。与灞凌桥相近似的还有兰州握桥（现已不存，据载灞凌桥即仿自握桥）和兰州兴隆山桥，都在甘肃，可证叠梁拱确与悬臂桥有关。与汴梁虹桥几乎完全相同的叠梁拱木桥在浙闽等省也有发现。以上各桥都是清或清末甚至近代所建，说明叠梁拱结构并未失传。

北京芦沟桥建于金大定二十九年至明昌三年（1189～1192），是现存最古老的联续石拱桥。桥架于永定河上，全长 266.5 米、宽 7.5 米，共十一孔。永定河河面甚宽，水量不定，枯水时仅涓涓细流，雨至辄山洪迅发，故不通航，拱高不需太大而拱数须多。桥面基本水平，以利车马通行。但匠师们将正中一拱跨径微微加大，矢高增加，由此向两头对称地逐拱递减，桥身显出中间略高两头渐低的平滑曲线，各拱也显出渐变韵律，用很经济的手法消除了平桥的僵直感。桥上石栏各望柱头上刻形象各异姿态生动的狮子，各拱中间龙门石上刻龙头，皆是艺术家的匠心所在，部分金代原物仍有保存。桥两端各有清康熙所立石刻华表一对、石碑亭（碑亭顶已佚）一座，署“芦沟晓月”，为京师八景之一（图 6-239、240；图版 98、99）。

北宋末天才画家王希孟的《千里江山图》中有数座桥梁，以长桥最为突出，有很高的艺术价值。长桥为木构梁柱式，每片梁架以三柱横向联系构成。桥自两岸华表处起，向中心伸延各十余间，桥柱逐渐加高，至

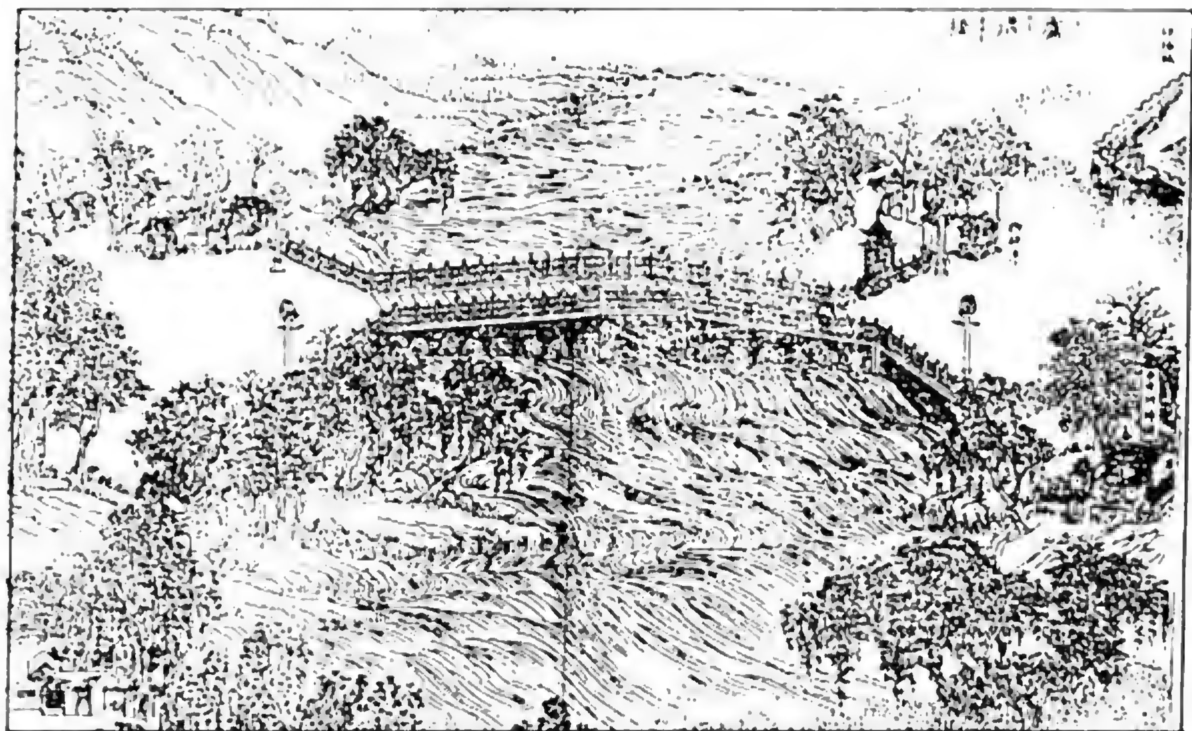

图 6－239　清代版画“芦沟桥图”


图 6－240　元画《芦沟运筏图》(局部)


图 6－241　宋李嵩《水殿招凉图》中的廊桥

中心为一座二层十字平面廊阁建筑，总长约 1 公里许。桥面直通廊阁上层，十字中部复突起重檐方亭。舟船可以从增高的桥中部通过。廊阁下层接近水面，可用作码头，有梯通达上层，供乘客上下；上层可供桥上旅人休息，也是商家设肆之所，建筑设计上考虑得十分周详。中心廊阁无疑是全桥构图的重心；水面辽阔，廊阁不大不足以显其气势，不高不足以妆点山河，所以采用十字平面以加大体量；二层以上正中复耸起重檐以丰富和增高体形，繁简得当，重点突出，成为江河一景。廊阁空灵剔透，凌空水上，本身也是观景佳处，又与全桥取得谐调。造桥者不只是解决交通问题，同时也是在创造艺术作品，表达自己对生活的美好感情。

文献所载北宋时吴江利往桥，也是木构长桥，桥上有亭曰垂虹，今已不存。利往桥“湖光海汇，荡泱一色，乃三吴之绝景也……苏子美尝有诗云‘长桥跨空古未有，大亭压浪势亦豪’，非虚语也”（北宋·朱长文《吴郡图经续记》）。据研究，王希孟画中的长桥可能就是利往桥的写照[50]。

唐代已经开始了在桥上建造廊亭的做法，而且不限于木桥，如浙江会稽云门寺前有石桥，桥上有丽句亭，曾有唐宋人题诗句多首。白居易《登香山寺记》也说：“登寺桥一所，连桥廊七间。”敦煌初唐壁画绘有

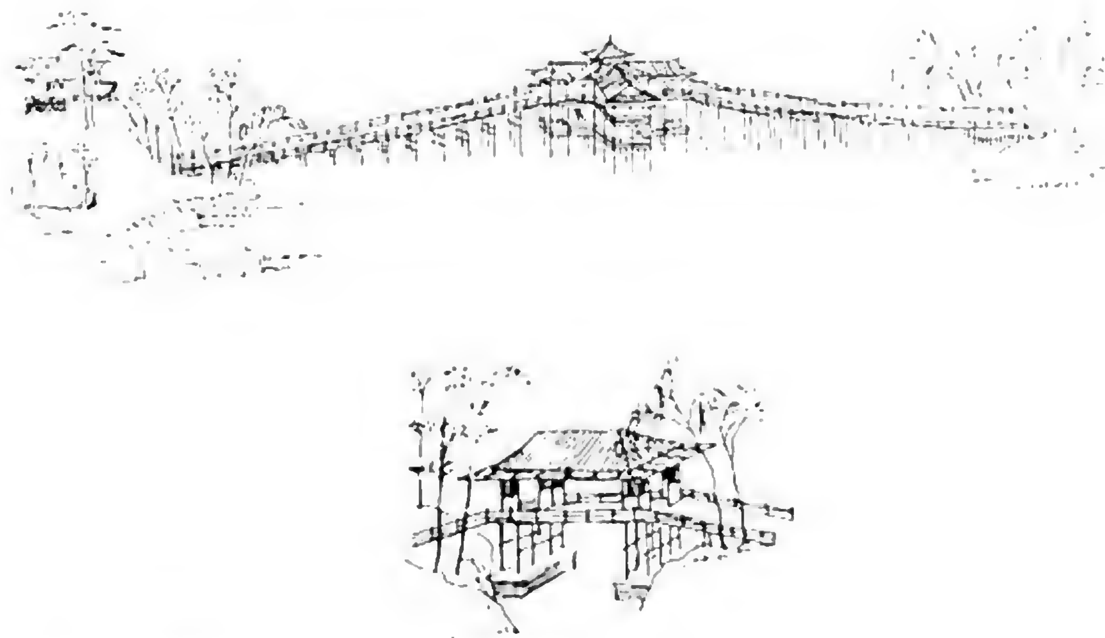




图 6－242　廊桥

1　《千里江山图》中的长桥　2　《江山秋色图卷》中的廊桥



图 6－243　浙江绍兴八字桥　　图 6－244　桥楼殿

简单的盝顶亭桥。宋画除《千里江山图》外，还见于李嵩的《水殿招凉图》、赵伯驹《江山秋色图卷》。在洛阳苗帅园中，也是“对轩有桥亭”。此后，一直到清代，此类廊桥经常出现，成为桥梁建筑艺术处理的重要手段。前述之兰州握桥、兴隆山桥和渭源灞凌桥等，也都有纵贯全桥的廊屋，广西、湖南、福建有更多实例（图 6－241、242）。

此外，值得再介绍一下浙江绍兴城内的八字桥和河北井径桥楼殿。

八字桥建于宋绍兴二十六年（1156），当河道汇流处，主河道南北向，次河道自东流入，沿河道为街巷。桥跨主河道上，东端沿河道向南北两方落坡，西端从西南两方落坡，由此桥南平面略呈八字，故名。桥高 5 米、净跨 4.5 米，梁式，石梁略作月梁形。此桥虽然又小又简单，但结合河道和街巷灵活安排，也颇见匠心（图 6－243）。

桥楼殿桥是一座险峻奇绝之桥，架设在苍岩山中两面高达 70 米的峭壁之间，可能建于宋代。桥下一大券，跨 10.7 米，两肩各有一个如隋赵州安济桥般的敞肩小拱，各跨 1.8 米。桥上建有一楼，两层，五开间周围廊，称桥楼殿，是福庆寺主殿。寺不知始建于何时，据称隋代已有。寺内其他现存建筑皆明清所为。桥下谷底有阶路通过，在桥上下望，行人如蚁。阴雨天，桥似飘渺云中，昔人曾咏此景云：“天光云影共桥飞”（图 6－244、245）。



图 6－245 河北井径桥楼殿桥

第十节 家 具

萌芽于汉晋，发展于隋唐的高型家具，在两宋已经普及并出现更多形制，如高桌、高案、高几、抽屉桌、折叠桌、高灯台、交椅、太师椅、折背样椅等，大大丰富了传统家具的类型。低型家具已退出历史舞台。中国家具的这种根本性的变革，至此算是完成了。

宋式家具的艺术风格以造型简约挺秀为特点，与唐代的富丽豪华颇有不同。

家具由矮型普遍转向高型，从床上转至地下，势必要求对于结构和榫卯作出调整和创新。可以看出，宋代家具无论结构还是榫卯，都还处于发展之中，未臻成熟。例如无束腰式结构的桌案，前后尚保留横穿；有束腰式结构脱胎于唐壶门大案的大桌，尚保留贴地的一周托泥或管脚穿；高几尚有不合理的花式腿间穿，椅子也有与脚踏连为一体的复杂做法；榫卯的霸王穿尚不成熟，椅子的座屉也还使用"两格角榫"做法。这些都反映出宋代榫卯的探索过程，为明代家具的高度成熟铺设了基石（图 6－246）。

坐具

方杌也称方凳，所见多无束腰式，如《春游晚归图》中的上马杌子、《西园雅集图》中下有托泥的方杌和《小庭婴戏图》中的四平齐式方杌。宋代有束腰式方杌，虽尚未见，但从四平齐式方杌可推断其应已存在，因为后者正是从束腰式方杌发展而来的。

圆凳从唐五代圆凳发展而来，宋《浴婴图》中有鼓腿膨牙式圆凳。

墩大多是藤墩或者藤墩的变化。《秋庭婴戏图》绘有两件嵌螺钿的六开光漆墩，显然是由藤墩转植而来的。螺钿镶嵌十分精美，代表宋代螺钿镶嵌的水平。

条凳唐代已多见，宋代更加普及，如在《清明上河图》中的食摊、酒楼，到处可见。

春凳是条凳中较为精致的一种，有软性坐屉，在《清明上河图》中赵中丞家药铺门口放有四张。以后明代春凳由外转内，似乎专用于绣阁闺房。

在五代顾闳中《韩熙载夜宴图》中已经见到靠背椅，后流行于北宋，至南宋已普及。宁波东钱湖有南宋石椅（图 6－247、248）。从众多的宋墓壁画和出土的宋椅看，宋代靠背椅多为搭脑出头，且向两侧伸出很

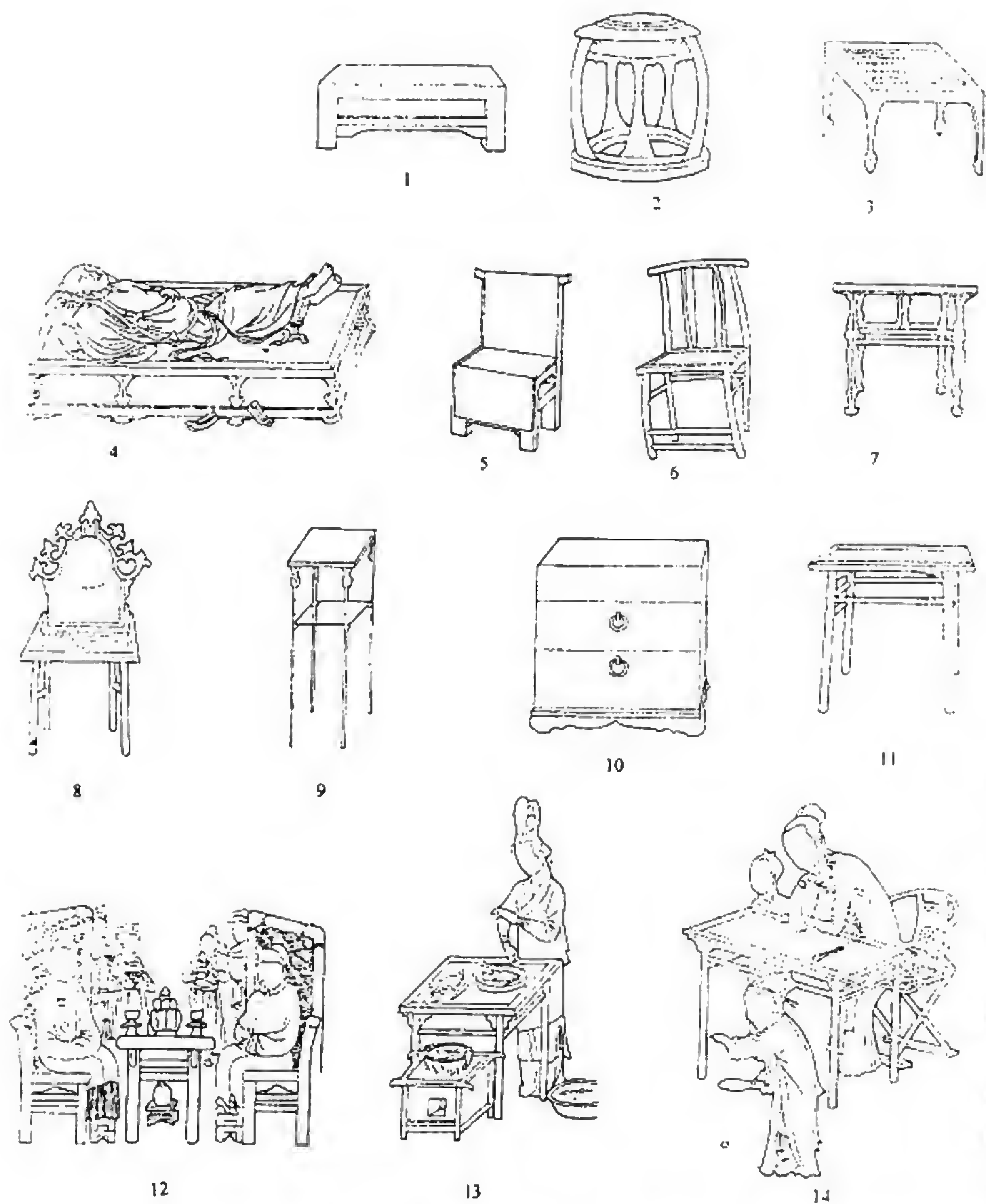


图 6－246　宋、辽、金家具

1　石脚踏（盐城宋墓）　2　墩（北京辽墓壁画）　3　方杌（宋婴戏图）　4　凉榻（宋槐荫消夏图）　5　灯挂椅（盐城宋墓）　6　木椅（河北钜鹿）　7　木桌（内蒙昭盟辽墓）　8　镜台（河南白沙宋墓）　9　高几（宋听琴图）　10　箱（盐城宋墓）　11　木桌（河北钜鹿）　12　桌、椅、脚踏、屏风（河南白沙宋墓）　13　油桌（河南偃师）　14　条案、交椅（宋蕉阴击球图）



图 6－247　（传）五代顾闳中《韩熙载夜宴图》中的榻、食桌、靠背椅、绣墩和座屏





图 6－249 宁夏西夏墓出土木桌

图 6－248 浙江宁波东钱湖南宋石椅（残）

多，与宋官帽的展翅幞头异曲同工。

宋代有一种“短其倚衡”的“折背样”椅，见于《十八学士图》和《孟母教子图》，特点是靠背极矮，甚至与扶手齐平，又称四平齐式扶手椅。此式椅属于一种过渡形式，是明清大量出现的玫瑰椅的前身。

高背扶手椅在唐代出现，宋代仍然流行。

两宋战事频繁，因而能折叠、重量轻、搬运方便的交椅获得很大发展，交椅与马扎都是折叠坐具，其不同在于前者有靠背、后者无靠背。靠背还有横向靠背、竖向靠背、圆形靠背等不同类型，使用广泛。

宋代圈椅不论结构或造型都比唐代大大简化，为明清圈椅的完善进行了有益的探索。

宝座专属于帝王后妃。宋代宝座凡两见，即《历代帝王像》中赵匡胤的龙头宝座和太原晋祠圣母殿内圣母坐下的凰头宝座（图版 100）。

卧具

占满房间的壶门大床不见了，代之而起的是更灵活、更轻便、更实用的床。简朴的竹榻凉床有了发展，《槐荫消夏图》中的木制凉床，既适用又轻便。五代《韩熙载夜宴图》中的家具已有架子床，也有凹型坐榻。宋代此类家具与之相同。

围子床在辽、金墓中都有出土，如内蒙古解放营子辽墓。大同阎德源墓也出土过围子床模型。北方天寒，蚊蝇较少，不太需要支承蚊帐的架子。所以，《韩熙载夜宴图》中的架子床反映的是江南的情况，北方使用的是围子床，更多的则是火炕。

承具

宋代是承具大发展的时期。

由于发展的不平衡，一些矮型家具在宋代继续使用，如圆腿矮桌、花腿矮桌和各种炕桌等。炕桌与北方普遍使用火炕有关。但是，高型承具已是宋代的主流。

方桌已经普及到普通人家。在《清明上河图》中的食摊和酒肆里，可以见到许多方桌。肴桌、条桌也十分普及。在上层或士大夫家庭新出现了琴桌，具有代表性的如《听琴图》中的琴桌。在《听琴图》和元画《五学士图》中还有高几。

壶门式大桌明显脱胎于唐代的壶门大案，宋代又有新的发展，如《西园雅集图》和《半闲秋兴图》中的



图 6－250　宋画《蕉荫击球图》中的平头案、圆背交椅



图 6－251　元画《五学士图》中的画案、书橱、高几和藤墩

壶门大桌，可以看出由繁向简演变的轨迹。

花腿式承具与壶门也有关系，如唐代的月样杌子。两宋花腿式造型在承具上有更多使用，不仅在王齐翰《校书图》中可见，还见于扬州五代墓出土的花腿式木榻，辽金墓葬出土的床、榻、桌、案等更多。明代花腿式桌案与宋辽此式家具直接有关。

曲腿式承具由汉唐曲腿式案拔高而成，两宋时有了新发展，对腿部进行了加工和美化。稍晚《五学士图》中的高几，对腿部曲线的设计就很富意匠，成为宋元时代高几的代表。这些创意，以后在明清家具中受到重视（图 6－249～251；图版 101）。

庋具

两宋时期，箱、柜、橱等传统庋具的结构比唐代更简洁更适用，如增加了抽屉。河南方城宋墓出土了附有三层抽屉的石柜，白沙宋墓出土了有五层抽屉的小柜橱，在苏州瑞光寺塔则发现了五代螺钿经箱，凡此均为代表作。

宋《村童闹学图》绘有书格架，其中有三层搁板，上置书、画。《五学士图》中的书橱为盝顶式。但这些绘画上的家具形象可能掺杂着画家的主观成分，只能视作参考（图 6－252～254；图版 102）。

屏具

宋代屏风承袭唐风，但屏上多绘海水，是宋代的新时尚，例如河南白沙宋墓开芳宴图中主人背后的两座座屏。有的在屏上挥写书法，还有的使用大理石做屏芯。辽金墓葬出土的屏风也多为座屏。

宋代折屏资料很少，《十八学士图》中绘有一件八扇屏，但仅作三折。

架具

宋代架具有较大发展，白沙宋墓和山东高唐金墓都有高束腰三弯腿式的面盆架，大同金墓出土一件木质六足面盆架模型，均具有代表性，束腰处雕“卍字不到头”纹，三弯腿，腿间有变化的牙板，与壁画盆架基

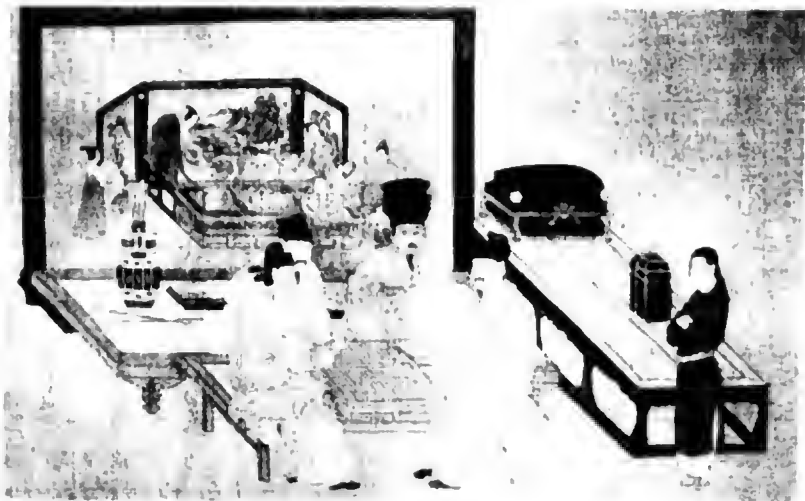


图 6-252　五代周文矩《重屏会棋图》中的榻、案、盝顶箱和座屏



图 6-253　苏州瑞光寺塔出土五代嵌螺钿盝顶箱

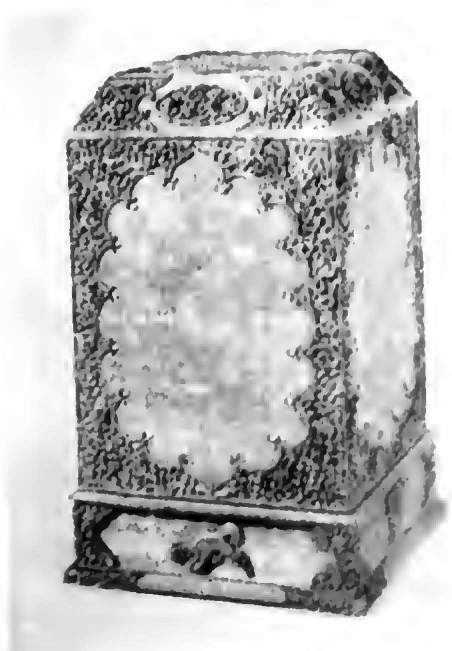


图 6-254　浙江瑞安慧光寺塔出土北宋堆漆描金盝顶箱



图 6-255　白沙宋墓壁画杌子、面盆架、巾架和镜架

本相同。

衣架自古变化不大，只是在腿与腿之间的连接件上有些变化，五代《韩熙载夜宴图》上绘有衣架。不少宋墓有用砖浮砌出的衣架造型。

巾架搭放面巾，白沙宋墓的壁画中可见一例，描绘十分写实。

镜架搭挂铜镜，又称镜台，也以白沙宋墓壁画中的形象最为典型。镜架置于桌上，架上有七枚卷头蕉叶，架面有一铜镜。河南新郑宋墓壁画中也有相似的镜架（图 6-255）。

常州南宋墓出土镜箱上有镜架，下有抽屉，置放梳妆用具。

灯架搁在桌上仍为矮灯座，若立在地上则应为高架。后者有待实物出土。

总之，宋代家具与唐代相比，较注重实用，风格简洁，与宋代建筑包括建筑装饰逐渐向华靡方向发展不完全同步。宋代家具的此一作风为明代所继承并发展为中国家具艺术的高峰。家具之倾向繁丽，应晚至清中期以后。

1　开封宋城考古队《北宋东京外城的初步勘探与试掘》，《文物》1992年第8期。

2　傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》，《建筑历史研究》第一辑，1982年。

3　侯仁之、吴良镛《天安门广场礼赞》，《文物》1977年第9期。

4　傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》，《建筑历史研究》第一辑，1982年。

5　辽中京发掘委员会《辽中京城址发掘的重要收获》，《文物》1961年第9期。

6　傅熹年《山西省繁峙县岩山寺南殿金代壁画中所绘建筑的初步分析》，《建筑历史研究》第一辑，1982年。

7　本节主要参考文献：梁思成、刘敦桢《大同古建筑调查报告》，《中国营造学社汇刊》第10卷第3、4期合刊，1933年；林徽音、梁思成《晋汾古建筑预查记略》，同上书第5卷第3期，1935年；梁思成《正定调查纪略》，同上书第4卷第2期，1932年；梁思成《蓟县独乐寺观音阁山门考》，同上书第3卷第2期，1932年；刘敦桢《河北省西部古建筑调查纪略》，同上书第5卷第4期，1935年；刘敦桢《河南省北部古建筑调查记》，同上书第6卷第4期，1937年；杜仙洲《义县奉国寺大雄宝殿调查报告》，《文物》1961年第2期；祁英涛、杜仙洲、陈明达《两年来山西省新发现的古建筑》，《文物参考资料》1954年第11期，等等。

8　H. Blumenfeld《城市设计中的尺度》及Paul Zucker《都市与广场》，转引自白佐民《视觉分析在建筑创作中的应用》，《建筑学报》1979年第3期。

9　萧默《敦煌建筑研究·佛寺》，文物出版社1989年。

10　王世仁《记后土祠庙貌图碑》，《考古》1963年第5期。

11　萧默《敦煌建筑研究·洞窟形制》，文物出版社1989年。

12　萧默《敦煌建筑研究·莫高窟第53窟窟前宋代建筑复原》，文物出版社1989年。

13　萧默《屋角起翘缘起及其流布》，《建筑历史与理论》第二辑，1981年。

14　萧默《敦煌建筑研究·住宅》，文物出版社1989年。

15　南京博物院《南唐二陵》，文物出版社1957年。

16　萧默《敦煌建筑研究·窟檐》，文物出版社1989年。

17　宿白《白沙宋墓》，文物出版社1957年。

18　徐伯安、郭黛姮《雕甓之美，奇丽千秋——从“营造法式”四种雕刻手法看我国古代建筑装饰石雕》，《建筑史论文集》第二辑，清华大学建筑工程系，1979年。

19　王士伦《杭州六和塔》，《文物》1981年第4期。

20　见本书第四章第二节。

21　萧默《敦煌建筑研究·莫高窟附近的两座宋塔》，文物出版社1989年。

22　陈明达《应县木塔》，文物出版社1966年。

23　黄滋《浙江松阳延庆寺塔构造分析》，《文物》1991年第11期。

24　梁思成《杭州六和塔复原状计划》，《中国营造学社汇刊》第五卷第三期，1935年。

25　梁思成《浙江杭县闸口白塔及灵隐寺双石塔》，《梁思成文集》第二卷，中国建筑工业出版社1984年。

26　林徽因、梁思成《平郊建筑杂录》续，《中国营造学社汇刊》第五卷第四期，1935年。

27　宁夏回族自治区文物管理委员会办公室、贺兰县文化局《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，《文物》1991年第8期。

28　刘敦桢《云南之塔幢》，《刘敦桢文集》第三卷，中国建筑工业出版社1987年。

29　萧默《敦煌建筑研究·莫高窟附近的两座宋塔》，文物出版社1989年。

30　萧默《敦煌建筑研究·莫高窟附近的两座宋塔》，文物出版社1989年。

31　宋焕居《丰润车轴山寿峰寺》，《文物》1958年第3期。

32　赵正之《五台山》，载《雁北文物勘察团报告》。

33　梁思成《正定调查纪略》，《中国营造学社汇刊》第4卷第2期，1932年。

34　重庆大足石刻艺术博物馆《中国大足石刻》，重庆出版社、香港万里书店1991年。

35　四川科学技术出版社《四川古建筑》，1992年。

36　宁夏回族自治区文物管理委员会办公室、青铜峡市文物管理所《宁夏青铜峡市一百零八塔清理维修简报》，《文物》1991年第8期。

37　宁夏回族自治区文物管理委员会办公室、贺兰县文化局《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，《文物》1991年第8期。

38　萧默《敦煌建筑研究·塔》，文物出版社1989年。

39　南京博物院《南唐二陵发掘报告》，文物出版社1957年。

40　郭湖生、戚德耀、李容淦《河南巩县宋陵调查》，《考古》1964年第11期。

41　陈仲篪《宋永思陵平面及石藏子之初步研究》，《中国营造学社汇刊》第6卷第3期，1935年。

42　吴峰云《西夏陵园建筑的特点》，《西夏文物》，文物出版社1988年。

43　宿白《白沙宋墓》，文物出版社1957年。

44　《侯马金代董氏墓介绍》，《文物》1959年第6期。

45　李泽厚《美的历程》，文物出版社1981年；曹汛《诗人园、画家园和建筑家园》，《美术史论》1984年第2期。

46　傅熹年《王希孟“千里江山图”中的北宋建筑》，《故宫博物院院刊》1979年第2期。

47　杜连生《宋“清明上河图”虹桥建筑的研究》，《文物》1975年第4期。

48　《古今注》云：“……华表木也，大路交衢悉施焉，或谓之表木。”《水经注·谷水》：“又东南屈经建春门石桥下，桥首建两石柱。”《洛阳伽蓝记》记宣阳门外洛水上浮桥“南北两岸有华表，举高二十丈，华表上作凤凰似欲冲天势”。

49　《沙州记》：“吐谷浑于河上作桥，谓之河厉，长百五十步，两岸垒石作基陛，节节相次，大木更相镇压，两边俱来，相去三丈，并大材，以板横次之，施钩栏，甚严饰。”《秦州记》：“枹罕在河夹岸，岸广四十丈，义熙中（405～418）乞佛于河上作飞桥，桥高五十丈，三年乃就。”枹罕在今甘肃黄河、洮河相交处。

50　傅熹年《王希孟“千里江山图”中的北宋建筑》，《故宫博物院院刊》1979年第2期。

第七章

元代建筑

十三世纪初，北方蒙古族崛起。1206 年，蒙古首领成吉思汗率部远征欧亚大陆，在本部以西包括中亚、西亚直到俄罗斯和东欧的辽阔地域，建立了四个汗国。1234 年蒙古灭金，1271 年即南宋咸淳七年、蒙古忽必烈至元八年，在中国建立元朝，定都大都（今北京）。1279 年灭南宋，统一全国。从 1271 年到 1368 年亡于明，元朝历时九十八年。

在元代，同历史上几次少数民族统治者入主中原的情形一样，较为先进的以汉民族为主体的中原文化传统并没有从根本上受到冲击。作为中国文化的一部分，元代建筑艺术仍然在唐宋成就的基础上延续发展，在历史上留下了自己的足迹。

蒙古人在长期的草原生活中先后建造了和林与开平两座都城，元朝建立后又兴建了仅次于唐长安的中国第二大帝都元大都以及宏伟的宫殿苑囿。元朝统治者接受了汉族的儒学传统，大都建设就鲜明体现了儒学的审美理想。大都的宫殿也继承了宋金的样式并有所发展，成就比较突出，但宫苑中不免保持着某些草原民族的生活习俗。

佛寺、道观和祠祀仍然继续建造。据“主掌浮图氏之教”的宣政院统计，至元二十八年时，全国有佛教寺院二万四千余所。由现存实例可以知道，有些佛寺是官方主持建造的，传统的气息较浓，布局、造型和结构都比较规整，属于官式做法。另一些由民间匠师修建，往往具有更多的灵活性。此后直到明清，建筑实例所表现出来的“官式建筑”与“民间建筑”的风格分野愈加鲜明。前者主要在华北一带，后者更多反映在南方各地。但这并不意味宋代及宋代以前建筑文化就没有官方与民间之区别，只是当时的民间建筑多已不存难窥全貌而已。

传统的宗教建筑以外，从元代开始，在西藏建造的藏传佛教（俗称喇嘛教）建筑留存渐多。元代统治者特别尊崇藏传佛教，由此加强了汉藏建筑文化的交流，给西藏建筑注入了中原的因素，也在中原留下了以喇嘛塔为代表的藏式风格建筑。这将在本书第十二章再作介绍。

大约从唐代开始，已经有来自伊斯兰教发源地阿拉伯和波斯的商人在中国活动。他们主要从海道而来，故多汇集于东南沿海口岸，宋元更加增多，被称为“蕃客”。蕃客，“皆以中原为家，江南尤多，不复回首故

国也”（周密《癸辛杂识续集》上，《回回砂碛》）。他们是以后回族的先祖，来到中国以后，仍固守其伊斯兰信仰，“虽适异域，传子孙累世不敢易焉”（吴鉴《重修清净寺碑记》），造成了伊斯兰教在全国的流布，在大都、和林、广州、泉州、杭州、扬州、定州、鄯阐（昆明）等地广建伊斯兰寺院，以至“近而京城，远而诸路，其寺万余，俱西向以行拜天之礼”（《重建礼拜寺记碑》），给中国建筑又增加了一种类型。这些建筑的形式主要源于西亚。现存唐代伊斯兰建筑已如凤毛麟角，元代是伊斯兰建筑发展的重要时期，宋代留存至今者也都经过元代改造，所以一并在本章介绍。

由于蒙古人的西征，一大批从波斯及其他中亚各国俘掠来的阿拉伯平民和工匠，以及由中亚征调来的军队，主要从陆路经新疆来到中国。他们也都信奉伊斯兰教，与前此的蕃客一起，并加入一些其他民族成份，在元末明初逐渐形成一个新的民族共同体，即中国的回族。在新疆，早在十世纪和十一世纪之交（北宋前期），维吾尔人的先祖回鹘人已逐渐接受伊斯兰教。元末，在新疆的某些蒙古人也参加进来，并在以后逐渐融入维吾尔族。维吾尔族和回族的伊斯兰建筑，现存作品主要属于明清两代，前者基本采用波斯中亚风格，后者已经中国化，对此，将在第十三章再行叙述。

元代还有基督教聂思托里派（当时或称也里可温教或十字教）的传播。据《马可波罗游记》，在大都、镇江、杭州、泉州、扬州、温州等地都曾建有基督教教堂，现都已不存。

元代建筑装饰和家具延续两宋，并有所发展，处于宋代与明清之间的过渡阶段。

总的来说，同宋辽一样，元代建筑艺术介于中国建筑第二次发展高潮（隋唐）与第三次发展高潮（明至盛清）之间，起着承上启下的作用。成就虽难与两次高潮期比肩，但以大都及其宫苑为代表的元代建筑成果以及新建筑类型的出现，仍然令人瞩目。

第一节　都城与宫殿

一　庐帐与“斡耳朵”

北方民族很早就使用称为“穹庐”的毡帐为居室。西汉时出嫁乌孙的细君公主曾作歌云：“吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王；穹庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆。”汉·桓宽《盐铁论》说：“匈奴处沙漠之中，生不食之地……无坛宇之居……以穹庐为家室。”《汉书》：“匈奴父子同穹庐卧”，颜师古注云：“穹庐旃帐也，其形穹隆故曰穹庐”。《盐铁论》又说：“匈奴……织柳为室，旃席为盖。”唐·慧琳《一切经音义》释穹庐曰：“戎蕃之人以毡为庐帐，其顶高圆，形如天，象穹窿高大，故号穹庐。王及首领所居之者可容百人，诸余庶品即全家共处一庐，行即马驝驼负去，毡帐也。”以上可见古代穹庐的情状。敦煌石窟唐五代壁画中绘有穹庐，圆形穹顶，上有圆形天窗供采光和出烟，地上铺毡，内壁可见交叉骨架，可能用红柳木条构成，应即“织柳”[1]。宋画《文姬归汉图》画出一座穹庐，十分具体（图版103）。

据蒙元时到过漠北的法国国王路易的使者、鲁不鲁克的传教士威廉所著《鲁不鲁克东行记》的记载，当时的草原蒙古人仍是：“其居穹庐，无城壁栋宇，迁就水草无常”，称为“行国”[2]。

直到现在，游牧的蒙古或哈萨克、柯尔克兹、塔吉克等民族，仍在使用毡帐，称为蒙古包，应即古之穹庐。一般的蒙古包直径约4～6米，壁周高度不足2米，仍用木条编成交叉骨架，上部用木条支撑中间的“套脑”即环形木圈，除木圈和木门外通包以羊毛毡。晚间木圈上也常覆毡。地上均铺毡，坐卧其上，家具很少也较低矮。蒙古包小者内部无支柱，大者在木圈下立四根木柱支撑（图7－1～8）。

元代皇帝用作宫殿的毡帐都很大，特称为“斡耳朵”。《柏朗嘉宾蒙古行纪》所述贵由汗登极的紫红大帐，“大得足可以容纳两千多人”，直径可达30米以上，支柱以金片相裹，又称金帐。帐内设高台。台上为皇帝宝座，用象牙雕刻而成，镶金珠宝石。台前有三道阶级，中间一道为皇帝专用。斡耳朵南向三门，中门

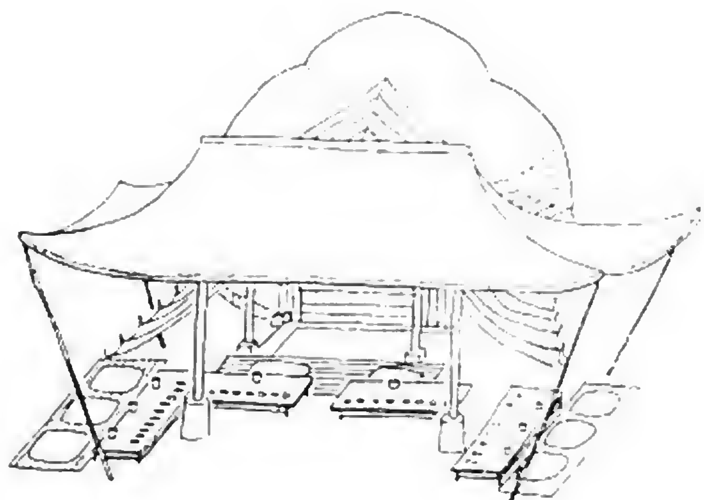


图 7－1　古代绘画中所见穹庐



图 7－2　蒙古包



图 7－3　蒙古包



图 7－4　蒙古包

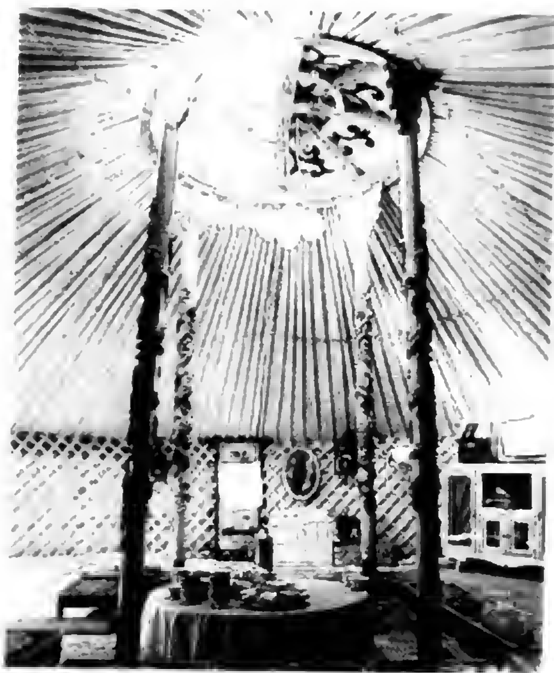


图 7－5　蒙古包内的"套脑"

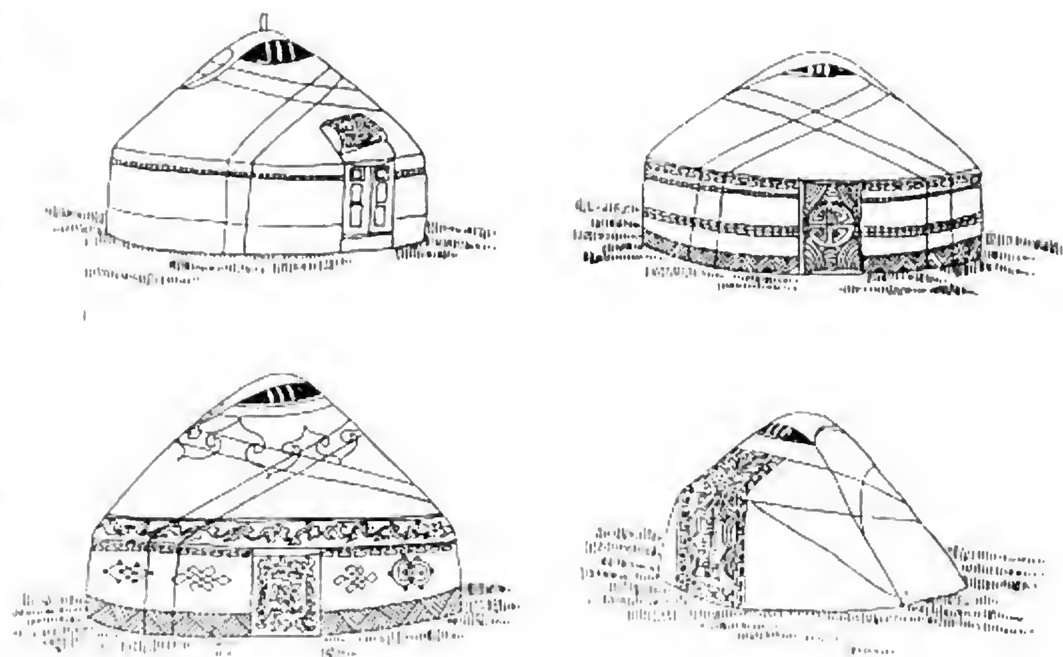


图 7－6　各式蒙古包



图 7－7　蒙古包

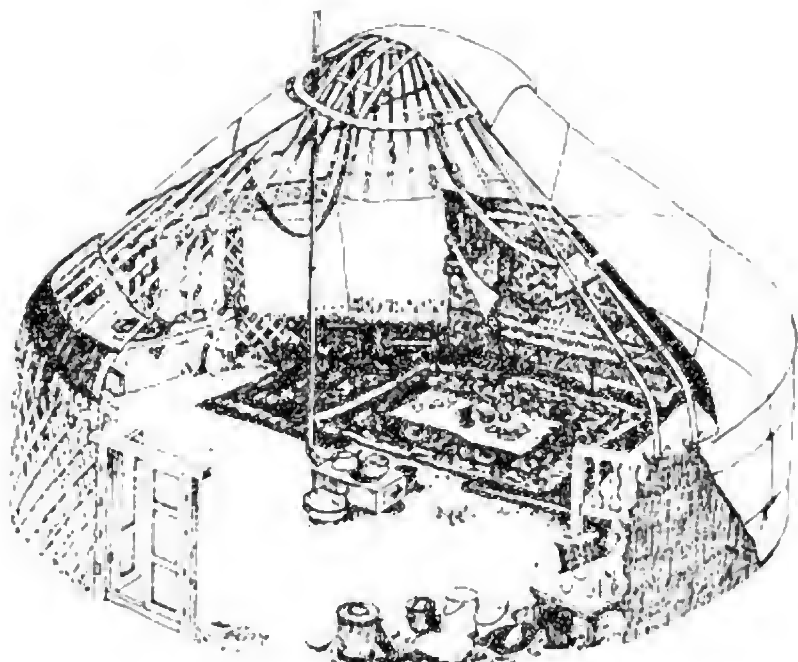


图 7－8　蒙古包

为皇帝专用。

一般贵族的斡耳朵也颇不小，据《鲁不鲁克东行记》，“一个富足的蒙古人的斡耳朵，……安放在用棍条编织成的圆形框架上，顶端辐辏成小小的圆环，上面伸出一个筒当作烟囱”。框架上覆以大毡，往往为白色，并涂白粉、白粘土或骨粉使其更白。也有的覆黑毡。“烟囱四周的毡子，他们饰以种种好看的图案”。因游牧或征战，每当迁徙，“牛马橐驼，以挽其车”，每辆车运载一座毡帐，用二十二头牛，“一辆车的轮距为 20 英尺”，幕帐置于车上，还要向四处“至少伸出 5 英尺”（这样算来，一座大帐的直径约为 10 米）。延袤十余里，宽可达其半的车队，浩浩荡荡，在威廉看来，“像是一座城市向我移来”。

“斡耳朵”的原意为“中央”。《鲁不鲁克东行记》说，大汗的军帐，“看来像一座伸延在他驻地四周的巨大城池，……用他们的语言说，一座宫廷叫斡耳朵，它的意思是‘中央’，因为它总是在百姓的当中。不过例外的是没有人把自己安置在正南，因为宫廷的门是朝正南开的。但是按照地形，他们可以随意向左右伸延”。这是说，在大汗的斡耳朵的正前方，不能安设其他帐房。

蒙古人即使在修建了城池和木结构的宫殿以后，也仍在建造斡耳朵。《元朝秘史》说：“蒙古行国，以射猎为生，骤变城郭，则以为非便，……故用车环绕，以备围宿。”《元史新编》说：“元代宫殿之外，别有帐殿，名斡耳朵。金碧辉煌，层层结构，棕毳与锦绣相错，高敞軿幪，可庇千人，每帐所费钜万。……每新君立，复别置帐殿，帝帝皆然，其縻费更在宫室之上。宫殿可百年轮换，而帐殿则屡朝展易也。”各帝的斡耳朵既不沿用也不拆除，若“一帝弃世，则以此帐属后妃守之，或二后共守一帐，嗣后子孙世有守帐之人”。此类斡耳朵大都建在开平。

二　和林与开平

从成吉思汗 1206 年即可汗位至 1271 年忽必烈定都大都，其间六十余年，蒙古初期的几位可汗，曾建造过和林与开平两座都城。

和林城初建于成吉思汗十五年（1220），在今蒙古国乌兰巴托西南 400 公里，以城西有哈剌和林河得名。1235 年前后与蒙古灭金同时，窝阔台继位为本部大汗，定都和林，大兴土木，修筑城垣并建造木结构宫殿。据到过和林的威廉所记，和林城围约十五里，为不甚规则之长方形，四面各开一门，门外各关厢均为市场，大汗的宫殿万安宫在城内西南，有周长约二里的高大宫墙围绕。城内还有十二座佛寺和道观、两座清真寺和一座基督教聂思托里派教堂。汉族宣德人刘德柔督领建城之役，“立行宫，改新帐殿，城和林，起万安之阁，

宫闱司局。”（元·元好问《刘德柔先茔神道碑》，《遗山集》卷二十八）其中一定不乏汉族建筑。

1255年，由汉人刘秉忠规划，在今内蒙古多伦附近忽必烈的封地建造开平城。1260年忽必烈继位为世祖，1263年加开平为上都，遗址至今仍较完好[3]。上都形势，“龙岗据其阴，滦水经其阳，四山拱卫，佳气葱郁，……山有木，水有鱼盐，百货狼藉，畜牧蕃息”（王恽《中堂纪事》）。全城分外城、皇城和宫城三部分。外城方形，每面2200米，面积大于和林，城墙土筑。皇城在外城内东南，其东、南二墙即外城城墙，亦方形，每面1400米，占全城面积百分之四十，城墙土筑包石，有马面。宫城在皇城内北部正中，南北620米、东西570米，面积约当今北京明清紫禁城之半，城墙土筑包砖。外城的西南部有较多街道和建筑，北部是一条东西向山岗，没有街道，只在山岗中部偏南有大院落，院内空旷，整个北部可能是御苑所在。据记载苑内曾有竹宫，有缠龙竹柱，髹金漆，劈竹涂金作瓦，高达百尺，以彩绳牵固，可容“千人”。御苑以外的较大范围可能只布置毡帐。外城两部之间有东西土墙一道相隔离。皇城内街道非常整齐对称，据文献和遗址，城内东南角有孔庙，西南角有一处寺院，东北角为规模颇大的龙光华严寺，西北角为乾元寺。宫城南门称阳德门，又称午门，再南有很大的广场。宫城其他三面围绕夹城一道，石砌，厚1.5米。宫城内置丁字街，通向南、东、西三门，丁字交点以北有大殿基址，城北墙正中的建筑基址类似阙形建筑，呈倒凹字平面，城内其他空间散布众多零散小院。阙形建筑的台基与城墙等高，台内无门，可能是被称为大安阁的遗址。大安阁常作为主殿，据元·虞集《跋大安阁图》，“取故宋熙春阁材于汴，稍损益之，以为此阁，名曰大安。既登大宝，以开平为上都。宫城之内，不作正衙，此阁岿然遂为前殿矣。规制尊稳秀杰，后世诚无以加也”。上都各城城门都有半圆形或方形的瓮城。1272年世祖迁都大都后，上都即作为陪都，元帝例于每年夏秋归住于此，并陆续营建各自的斡耳朵（图7-9）。

从上都的建设，可知已吸收了不少中原传统，但不如辽金，尤其将例作宫城入口的阙放在宫城最后，更是特例。对于中国传统的继承，以后在大都建设中方有更充分的体现。

除和林、开平以外，蒙古在漠北还建有其他一些城市，上都附近即有应昌路、大宁路、集宁路等城。

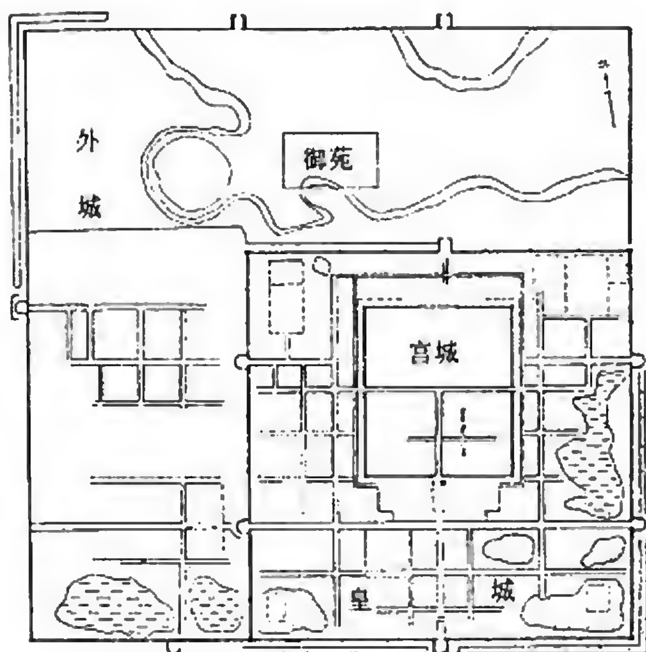


图7-9 内蒙古多伦元上都开平平面

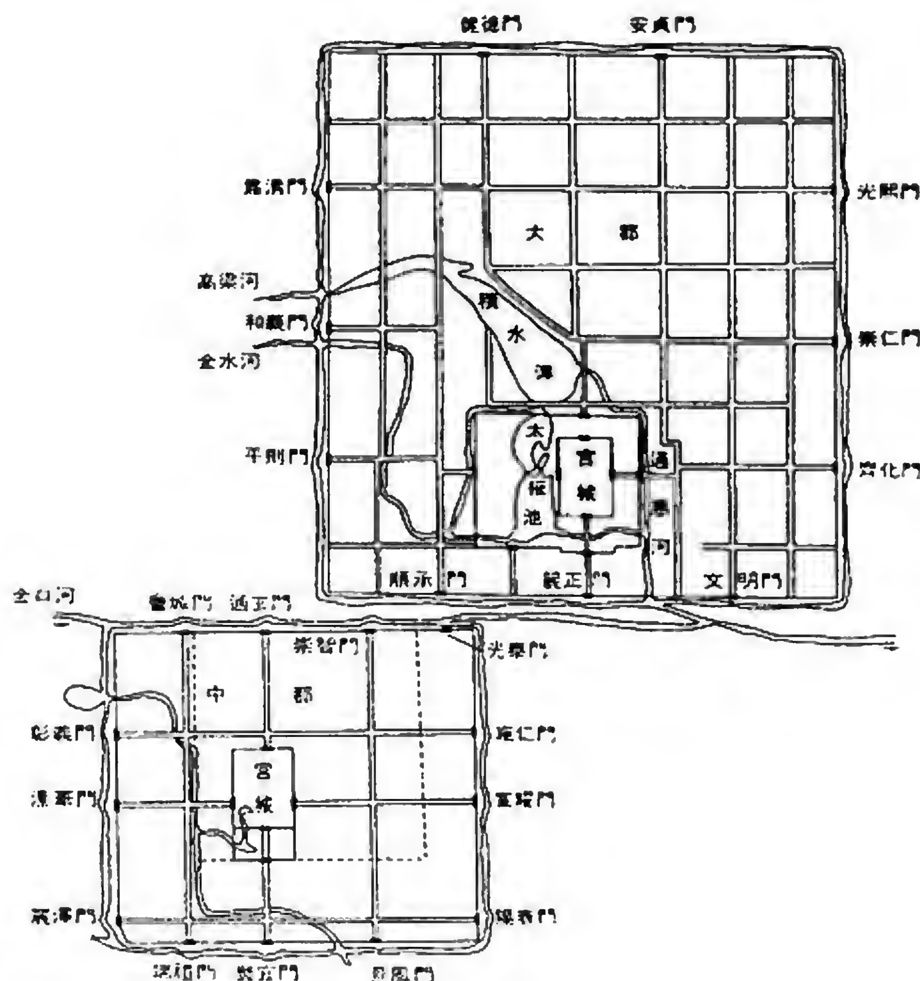


图7-10 金中都、元大都位置图（虚线范围为辽南京）

三　元大都

在加开平为上都的同时，为了加强对全国的统治，世祖已决定将政治中心南移，号燕京（即金中都旧城，元初称燕京路总管大兴府）为中都。但在蒙金战争中，此城遭到很大破坏，故又决定在中都东北以琼华岛（即今北京北海琼华岛）一带金代离宫为中心，另建新城，仍命刘秉忠主持规划。1267 年开始建设，1272 年基本建成，名曰大都。以后大都即成为全国的政治中心，中都被拆毁，上都供皇帝行幸（图 7－10）。

元大都是可以与隋唐长安及明清北京齐名的著名城市。它们都是严格按照预先的规划建设起来的，其布局之严整、规模之宏伟、建筑之壮丽以及对后世的影响，堪称中国古代最重要的三大帝都。

规划者在北宋开创、历金代延续，将宫殿区置于城内中央的形制基础上，更力图按照《考工记》所记周王城的规划原则来建设。遵守《考工记》“方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市”等规定，是大都规划的最大特点。

大都规模很大，东西 6700 米、南北 7600 米，基本方形，远大于辽南京和金中都，比起北宋汴梁来，也有过之，约与唐东都洛阳相近。其东、西墙分别与以后明清北京内城的东、西墙大体在同一直线上，南墙较后者南墙往北近二里，北墙较后者北墙往北约五里。除北面二门外，其他三面均开三门，正门称丽正门。正对各门有大街，在二门之间及沿城内一周也各有一条大街，除被宫殿区阻隔和城内湖泊打断外，各大街皆纵横相通，基本上是九经九纬。城墙全为夯土，有马面，四角有角楼。为防雨，曾用芦苇蓑护，所谓“草苫土筑”。元末，在每城门外加设瓮城。皇城在城内南部，正门称棂星门。皇城内在全城中轴线（与明清北京中

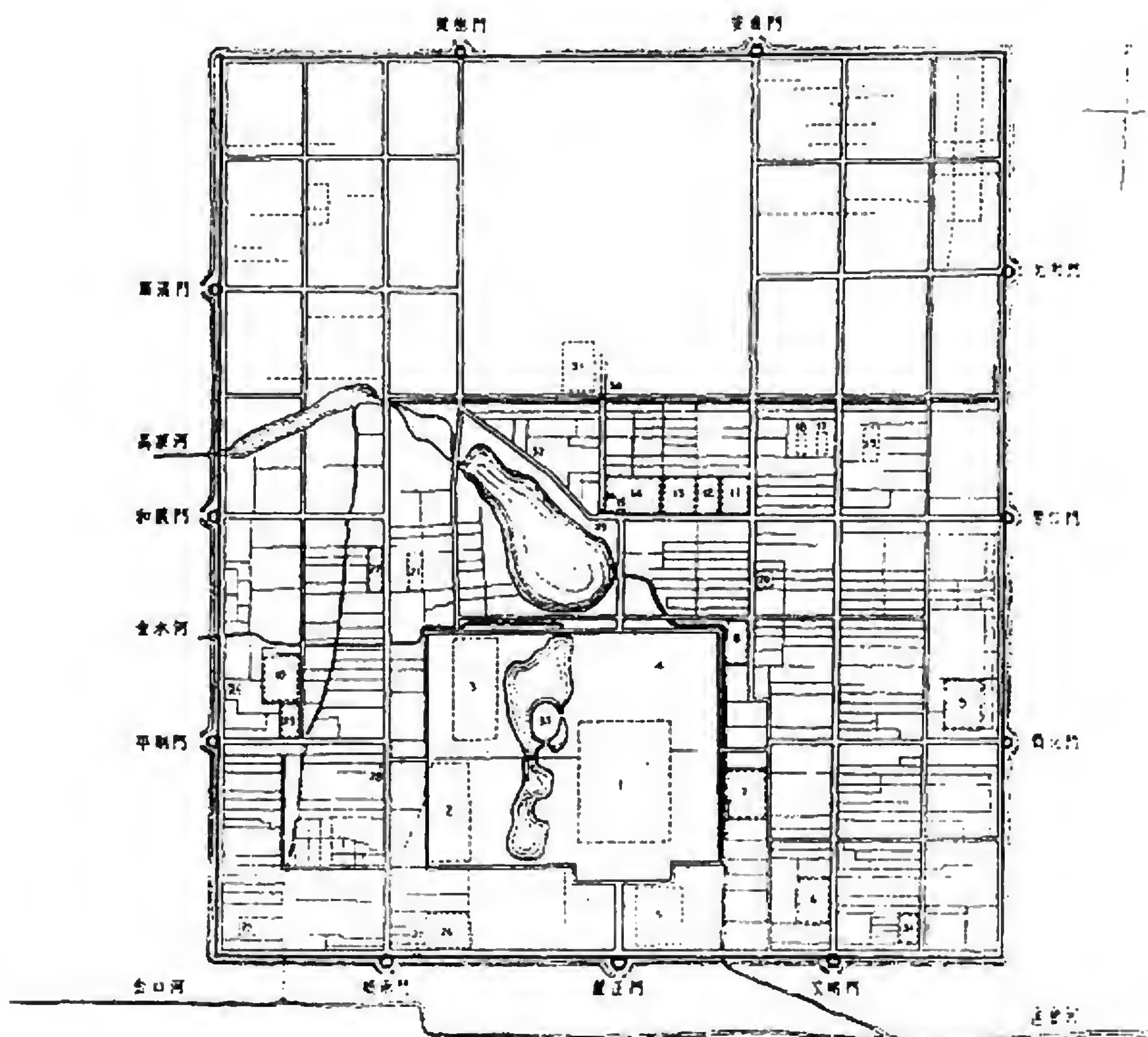


图 7－11　元大都复原平面
1　大内　2　隆福宫　3　兴圣宫　4　御苑　5　南中书省　6　御史台　7　枢密院

轴线同一）上有宫城，又称大内，正门称崇天门。皇城之北鼓楼一带是最主要的市场。在皇城外左右都城东西城门齐化门和平则门内分建太庙和社稷坛。这些，都明显与《考工记》的规定相符。总体来说，在中国城市史上，大都最接近《考工记》所提出的理想（图7－11）。

《考工记》的说法不仅具有形式上的意义，它更是中国封建社会最高统治者的美学理想在城市艺术上的反映。方正的城市外廓、以贯串全城南北的中轴线为对称轴的东西对称格局、皇宫位于全城中轴线上的显赫地位、严格的纵横正交的街道网格，以及以“祖”、“社”为宫殿的陪衬，这些，都浸透了皇权至上等级严格的宗法伦理政治观念。统治者追求的理性秩序在这里起了直接的作用，是他们所理想的社会模式在现实中的表现。

自曹邺至唐，皇城宫城都在大城北部，北宋与金则在大城中心，大都则改在大城偏南，应该说也有地形上的原因。大都利用金代琼华岛离宫及天然水面太液池附近区域布置皇城，不宜再向北去；而在大都西南是金中都的废墟，为了避开旧城，大都南墙必得在金中都北墙以北，这就是皇城居于城内偏南的原因。大都的中轴线在太液池以东而不是在池西，显然也是出于避开旧城的意图。

刘秉忠是汉族儒士，其先世历代为辽、金衣冠仕族，受儒学礼治之说影响甚深。在传统儒学中，本身就存在着某些因素，有利于儒士跨越“夏夷”畛域，以其政治理想为入主中原的少数民族统治者服务，这就是“用夏变夷”的观念[4]。在元代，这一观念的实质便是以先进的中原文化去影响和改造建立在游牧经济和军事掠夺上的蒙古贵族统治方式。早在忽必烈即位之初，著名理学家汉人郝经就曾以北魏孝文帝之迁都洛阳“为用夏变夷之贤主”，鼓励他将政治中心南移，说“燕都东控辽碣，西连三晋，背负关岭、前临河朔，南面以莅天下”（《郝文忠公集·班师议》及《便宜新政》）。蒙古贵族霸突鲁也认为：“幽燕之地，龙蟠虎踞，形势雄伟，南控江淮，北连朔漠，且天子必居中，以受四方朝觐，大王果欲经营天下，驻跸之所，非燕不可。”（《元史》卷一百一十九《木华黎附霸突鲁传》）刘秉忠尝劝喻世祖：“典章礼乐法度三纲五常之教备于尧舜……思周公之故事而行之，在乎今日，千载一时不可失也”（《元史·刘秉忠传》），颇得世祖赏识。因此，秉忠参用被列入周礼的《考工记》作出的大都规划，得到颇思有所作为的世祖首肯，也就是很自然的了。

其实早在宋代，大儒朱熹就曾以全国为范围，从“风水”角度对北京的地理形势做过论述，认为北京是建都最好的地方。他说：“冀都正是个天地中好个风水。山脉从云中（晋北）发来，前则黄河环绕，泰山耸左为龙，华山耸右为虎，嵩为前案，淮南诸山为第二重案，江南诸山及五岭为第三、四重案，故古今建都之地莫过于冀。所谓无风以散之，有水以界之也。”（《朱子全书·地理》）只是当时南宋偏安江南，不可能实现朱熹的理想。但他的这一论断显然对郝经、霸突鲁、刘秉忠辈发生过影响。

大都十一个城门，每门都建城楼，城外有瓮城，它们和角楼、城墙一起，组成了城市外围丰富的立体轮廓。在城内几何中心建中心台，“方幅一亩”，台稍偏西建鼓楼，其北又有钟楼。由中心台向东的大街，正对外城东面中门崇仁门。鼓楼和钟楼都颇高大，“层楼拱立夹通衢，鼓奏钟鸣壮帝畿”（张宪《登齐政楼》，《玉笥集》卷九）。这些高大的建筑有规律地分设在各主要街道和关键部位，成为主要大街的对景和统率各地段的构图中心，使整座城市成为一个有机的艺术整体。在城市中心大街交会处建钟鼓楼的格局，成了以后明清华北许多城市中的普遍形式。

大都的街道以南北向的为主，大街宽二十四步（37米）、小街十二步。在它们之间布置东西向的胡同，宽5～6米。胡同之间的距离都是五十步（77米），非常整齐。在此修建民宅，并规定“以赀高及居职者为先”。这些人财力充裕，建筑质量可以保证，所以这条规定，显然也含有使他们得以优先占据通衢要地，从而保证市容的意义。城内分划为五十坊，但只是一种地段行政单位，并无汉唐那样的坊墙。

与元大都同时的欧洲，还正处在一个封建割据的分裂局面中，不可能出现像大都这样气度非凡的大帝都。马可波罗就称赞大都“其美善之极，未可言宣”。他描绘此城“街道甚直，此端可见彼端，盖其布置，使此门可由街道远望彼门也。城市中有壮丽宫殿，复有美丽邸舍甚多”，“各大街两旁，皆有种种商店屋舍，全城中划为方形，划线整齐，建筑屋舍，……方地周围皆是美丽道路，行人由斯往来”[5]。时人黄文仲《大

都赋》亦云："论其市廛，则通衢交错，列巷纷纭，大可以并百蹄，小可以方八轮。街东之望街西，仿而望佛而闻，城南之走城北，出而晨归而昏。"

但大都街道并不都是井字方格，沿着湖岸走向也有斜向街道。由于湖泊的阻隔，大都也有一些丁字街。大都北面只设二门，与南面三门不相正对。对此，民间又演化出所谓哪吒城的传说。元末人长谷真逸的《农田余话》就说："燕城系刘太保定制，凡十一门，作哪吒神，三头六臂两足。"元人张昱也写道："大都周遭十一门，草苫土筑哪吒城；谶言若以砖石裹，长似天王衣甲兵。"（《张光弼诗集》）但此说似乎经不住推敲。实际上，中国建筑组群向以南向为尊，入口都争取放在南面而将北面封闭，使为屏障。由小及大，大都之不设北墙中门，恐与此环境心理有关，由此又演化出"王气"之说，认为北面正中应该封闭，以防走泄。所以，大都规划在尽量采用《考工记》所述原则的同时，也根据自身条件和要求，有一些变通处理，并非一概奉行不渝。

城市中有丰富的水景是大都面貌的又一特色。在大都兴建以前，这里已有一系列自然水面，从西北山中流来的高梁河汇成积水潭和海子（今积水潭和什刹海，面积较现湖面大），再南又流入太液池（今北海和中海。南海其时尚未开拓），金代离宫就在太液池区域。大都规划者成功地利用了北方不可多得的水面，把它们组织到城市布局中，太液池被包入皇城，积水潭和海子包入大城。元代著名科学家郭守敬又引白浮泉之水入城，加大了积水潭和海子水量，使得通惠河可以开通。通惠河自海子以东南流，沿东皇城根南下出城，再东去通州，与南北大运河相接，使来自江浙的大船可一直驶入大都，停泊在海子内，"舳舻蔽水"（御批《历代通鉴辑览》），商贾云集。于是海子东岸的鼓楼和北岸斜街日中坊一带，"率多歌台酒馆"（《日下旧闻考》卷五十四），成了最繁华的商业中心。海子周围又多园林寺观，传说有十座寺刹最为著名，故海子又称什刹海。万春园是元时进士及第后会同年的地方，净业寺荷花有名，时人有"波从寺门碧，莲似晚天虹"之句为形容（《帝京景物略·饮净业寺堤上》）。

古代重要城市，往往重视结合水面，如秦咸阳"渭水横渡，以象天汉；横桥南渡，以法牵牛"；隋东都洛阳"洛水贯都，以象河汉"；宋汴梁的"四水贯都"，等等，城市都与河流结合。元大都利用原有地貌组织水面，既解决城市供应和交通，又美化城市景色，丰富城市生活，还改善了气候，是大都建设的又一成就。

四　大都宫殿苑囿

史籍记载，参与大都规划的还有也黑迭儿。也黑迭尔是阿拉伯人，官至庐帐局总监，领诸色目人匠总管工部。至元三年（1266）奉旨负责大都宫殿苑囿的建设，"魏阙端门，正朝路寝，便殿掖庭，缦庑飞檐，具以法"（欧阳玄《圭斋文集·马合马沙传》）。从他的作品可以看出，他对中国传统建筑有深刻的了解，他所遵循的"法"仍然是唐宋以来宫殿的传统，并在此基础上有所发展。

大都宫殿现已不存，但元代陶宗仪《辍耕录》和明初萧洵《故宫遗录》对之有较详的记载。《辍耕录》的资料来自元将作监所记详细制度，《故宫遗录》则来自本人实地考察，均可信。

据记载和考古资料，大内宫城建在太液池以东全城的中轴线上。在太液池西岸与大内相望，南北建隆福、兴圣二宫以为别宫，分居太后、太子。这三组宫殿形成品字形，太液池穿插其间。在大内之北另有御苑。以上宫苑都在皇城内，专属于帝王，独立性很强。皇城内除了某些直接服务于皇室生活的机构之外，衙署都分散在城内各处，说明元初的行政组织还不十分完备。

宫前广场的设计，仍遵循北宋汴梁和金中都的方式，取丁字平面，但位置与前代有所不同，不是放在宫城正门外而是移到了皇城正门之前。这是因为大都的都城南墙要避开金中都北墙，所以大城南门与宫城正门的距离并不很远，在大城南门与皇城正门之间还必须留出相当大的距离，以作东西往来的通道和皇城的前景，于是剩下的由皇城正门到宫城正门之间的距离就更局促了。设计者因势利导，索性将丁字形广场前移到皇城正门外，而在皇城正门与宫城正门之间设计了第二个广场。第二个广场的前部有金水河，上跨石桥三座，名周桥，系源于北宋汴京的州桥。后部终点为宫城正门崇天门，又称午门，也沿袭隋唐以来各代的传统

做法，设计为倒凹字形平面的宫阙：正中建城楼，以斜庑连左右角的朵楼，又由此二朵楼向南以回廊连左右角“高下三级”的角楼，十分威严壮丽。这样的改动使宫前广场成为前后两个，在本来比较紧凑的地段上反而增加了一个纵深空间层次，倒使空间序列更丰富了。前后两个广场是整个宫殿轴线的序曲。丁字形广场在前，有如序曲的前奏，其中又分两个段落：丁字的一竖狭长，引导感很强，引出横向气势壮阔的皇城正门。后一个广场以宫阙为对景，气氛紧迫威压，有利地渲染了皇权的尊严。这一系列空间处理手法，在建筑艺术上是十分成功的，以后为明清北京所继承，并得到更充分的发挥。

大内东西四百八十步（约 740 米）、南北六百十五步（约 947 米），其东西宫墙与今北京紫禁城东西墙相重，南墙在后者南墙之北，约当今太和殿一线，北墙也在后者北墙之北，整座宫城面积与明清紫禁城相当。

宫城由高而厚的城墙包围。南面三门，正中崇天门即前述宫阙，有五个门洞，左右各一掖门。东、西、北各一门。各门都建有城楼，城四角各有角楼，城墙包砖。

宫城内依轴线前后各以周庑围成两个大院，周庑四角有角楼。

前院名大明宫，是朝会大院，通过大明门和左右各一掖门进入。院内以大明殿为中心，殿前广场宽阔，殿后有南北向中廊通大明后殿，组成一工字形，坐落在三层的工字形白石高台上。石台每层周边围以石栏。后殿面阔五间，左右各接三间挟屋，殿后又凸出香阁三间，使工字略呈土字形。在后殿两旁，台下对称置文思、紫檀两座配殿。院北庑正中为宝云殿，殿左右也各有一座掖门。周庑共一百二十间。在周庑东西门之南建钟楼和鼓楼。大明殿面阔十一间，据载达二百尺（约 62 米），比现存明清故宫太和殿还稍大。马可波罗记此殿“宽广足容六千人聚食而有余（有所夸大），……此宫壮丽富赡，世人布置之良诚无逾于此者。顶上之瓦皆红黄绿蓝及其它诸色，上涂以釉，光泽灿烂，犹如水晶，致使远处亦见此宫光辉”。大明殿丹墀前植青草。据说，“世祖建大内，移沙漠莎草于丹墀，示子孙无忘草地也”（《玉山雅集》）。

在前后院之间有横街，左右通向宫城之东、西华门。

后院名延春宫，地点约当今之景山位置，当时是一平地。延春宫为皇帝日常居寝所在，面积可能稍小，形制大体同前院，也有二殿呈工字形。惟其前殿为二层高阁，名延春阁，阁前“丹墀皆植青松”。周庑北面不开门。后院外左右可能布置东西六宫，都是一些小院，应为后妃所居（图 7－12）。

可以看出，以上布局明显有着宋金宫殿的影响，如东西横街在前后院庭之间、殿堂取工字形平面等。元代后期在延春宫往北至宫城北门厚载门之间又建有一座清宁宫，“宫制大略如前，宫后引抱长庑，远连延春宫，其中皆以处嬖幸也。外护金红阑槛，各植花卉异石。又后重绕长庑，前虚御道，再护雕阑，又以处嫔嫱也。又后为厚载门”（《故宫遗录》）。清宁殿前还有“山子”及“月宫”诸殿宇（《元史·顺帝本纪》）。按萧洵所说，厚载门内并有高阁飞桥舞台，上具歌舞，“市人闻之，如在霄汉”。综上，清宁宫或许是花园性质。若如此，元大都宫城中轴线上的这一系列安排，正是明清紫禁城前朝、后寝、御花园及东西六宫的先声。

宫城内其他地方分布附属建筑，玉德殿位于宫城西北部，为便殿，以奉佛为主，有时并兼听政。

隆福宫和兴圣宫的主要院庭布局同宫城院庭相似，皆以工字殿为中心，但规模小得多，仅有宫墙围绕，没有城墙。在隆福宫之西和兴圣宫之北皆有苑（图 7－13）。

太液池烟波浩淼，中有二岛，北岛较大，元时称万岁山（即今北海琼华岛），其巅广寒殿相传建于辽代；山半部署其他殿宇亭室，引水汲至山顶再导入山腰石刻龙嘴中仰喷而出；山上山下遍植花木，列置金代由汴梁运来的太湖石，又畜奇禽异兽。全山“峰峦隐映，松桧隆郁，秀若天成”（《辍耕录》）。马可波罗谓此山木石建筑俱绿，称此为“绿岛”。南岛称“圆坻”，即今之团城，上建仪天殿，有石桥北通万岁山，东西各以木桥通大内西华门和太液池西岸，所以圆坻是皇城内各宫院苑囿之间往来必经之地（图 7－14）。

太液池区域的水面、绿化及二岛的主要建筑在大都建设前即已形成，规划者成功地利用这一有利条件，将其置于三组宫殿的居中位置，以它活泼优美的性格与宫殿的严肃规整取得对比，又与宫殿内部的花园相呼应。

至于大内以北的禁苑，文献所述不明，已难窥其面目了。

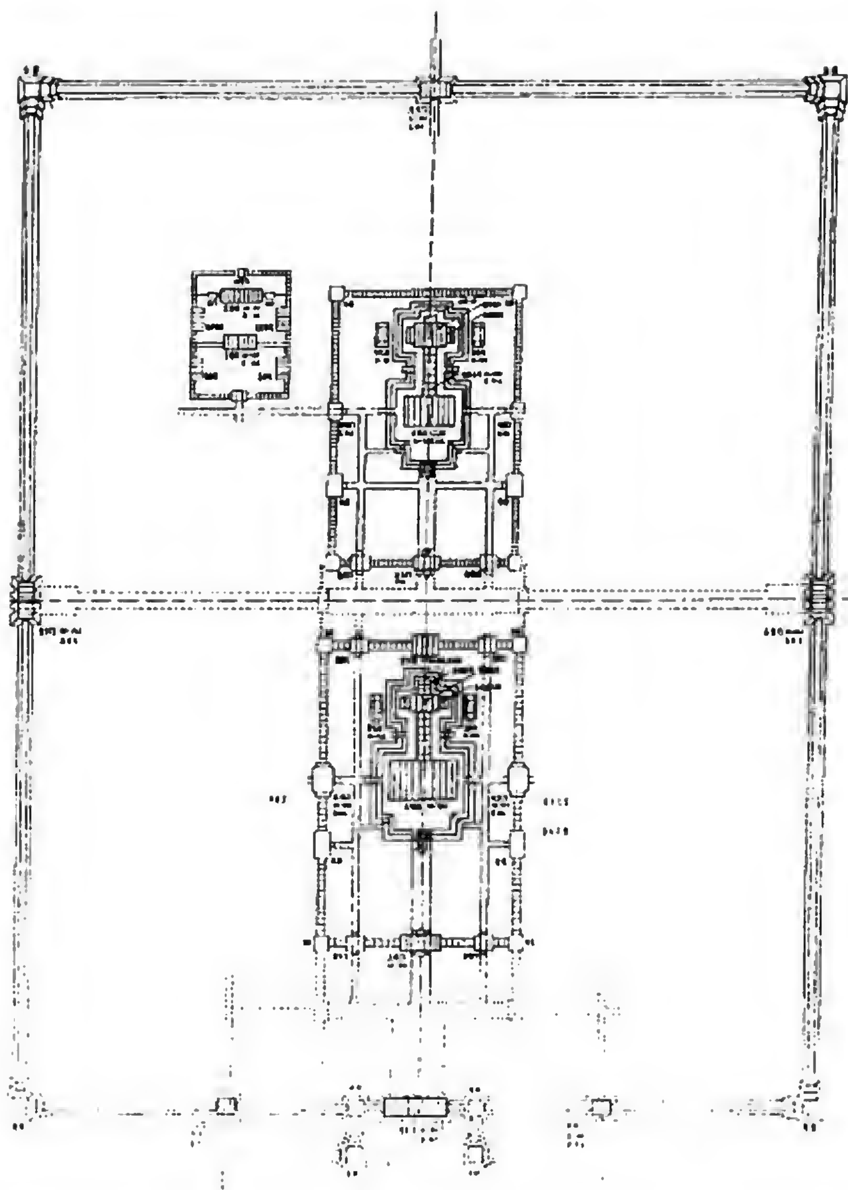


图 7－12　元大都大内复原平面

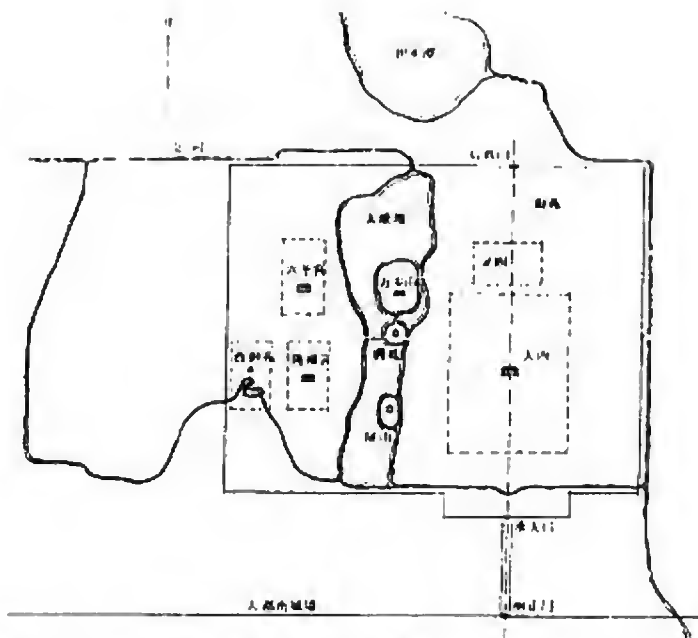


图 7－13　元大都皇城平面示意

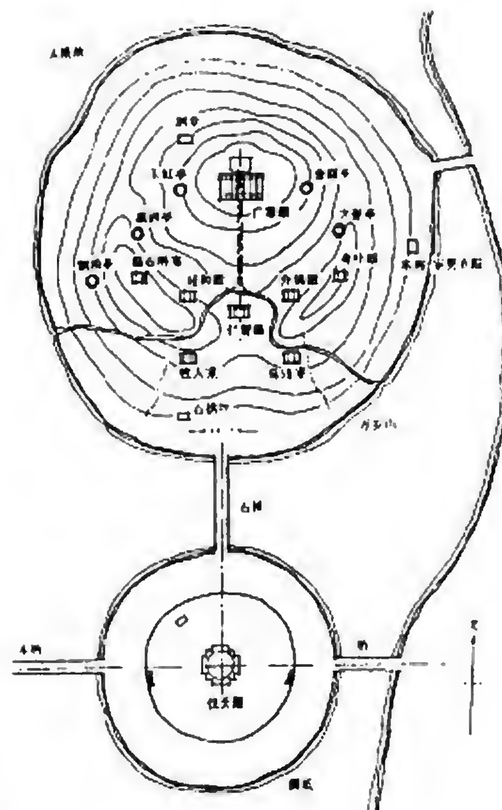


图 7－14　万岁山及圜坻平面

元代“建都定鼎，树阙营宫，以为非巨丽无以显尊严，非雄壮无以威天下”（元《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》），显然十分重视建筑艺术的精神功能。大都及其宫殿都围绕这一中心意图进行建设，它对《考工记》和唐宋传统的继承与创造，为明清北京及其宫殿建筑艺术的高度成就，打下了坚实基础。

大都宫殿苑囿的设计为皇帝家族的居住游乐提供了最好的条件，却使普通居民的生活受到很大限制。钟楼“一更三点，钟声绝，禁人行”（《元典章·刑部》禁夜条）。范围广大的皇城占据了整个城市南半部，北部又有海子的阻隔，虽曾在海子和太液池之间有意识地填筑了东西大街，但大都东西城之间的交通还是十分不便的。这些缺憾在当时不被重视，却一直影响到今天对于北京城的使用。

元代宫殿的单体建筑造型，具有一些特点。如工字殿进一步成熟和定型，工字殿挟屋一般已固定设置在后殿两侧，不像前代那样随意。元代寺观和民居有的也采用工字平面，如下面将要述及的北京东岳庙，以及北京后英房住宅遗址[6]。

工字后殿向后凸出一座香阁，也成为元代的定式。香阁的屋顶均以歇山山面向外，即龟头殿式，又称拿头殿。

宋金绘画中常见十字脊屋顶在元代仍很盛行，不但见于绘画（如永乐宫壁画，图版6），元朝宫中也颇不少，如兴圣宫后苑正中之延华阁，即为一五开间见方的重檐十字脊殿阁，脊上正中立金宝瓶。延华阁后两侧的芳碧亭和徽青亭，也是重檐十字脊。十字脊形式较为活泼，多用于园林建筑。

元朝宫中还有棕毛殿、畏吾尔殿等名。据《故宫遗录》，“延华阁……又东有棕毛殿。皆用棕毛，以代陶瓦”。前引文献提到的斡耳朵，“棕毳与锦绣相错”，大都宫殿中的棕毛殿可能与此有关。畏吾尔殿在延华阁西，六间，但形象不明，可能与当时畏吾尔族的建筑形式有关。

第二节　佛寺道观

中国的佛、道和民间各种祠祀，虽宗教观念有所不同，但这些不同不足以使得各种宗教建筑发生根本的差异，甚至就总体格局而言，寺庙、道观和祠祀倒是相当一致的。这一方面是因为中国人尤其是中国的知识分子，本来就相当缺乏严格的宗教观念，没有过分地陷入宗教的迷狂。在上层社会，占统治地位的思想仍然是儒学的理性，即使在蒙古族统治的元朝也是这样。元朝的一位皇后就曾说过：“自古及今治天下者，需用孔子之道。舍此他求即为异端。佛法虽好，乃余事耳!”（《辍耕录》）在社会底层，人们虽然有较多的宗教追求，但儒家倡导的忠孝节义毕竟是思想的主流。人们对于宗教往往不求甚解，多半只限于提出诸如消灾免祸、祈福求吉等带有很强现实性的要求，而并不在乎是哪种宗教。另一方面，木结构的限制，也使得各种宗教或准宗教建筑，不大可能有很多的不同。

所以，沿着宋金的方式建造的元代寺观祠祀，互相之间没有太大差别，与前代相比也没有显著的变化。只有官方与民间建造之不同。殿宇遗例虽然不少，但能保持其总体布局的仍不算多，现择其较重要和较有特色的作综合介绍。

永乐宫

在山西永济，传为唐代道教祖师吕洞宾的故居，初为吕公祠，金末改祠为观，元中统三年（1262）重建，是规模极大的道观大纯阳万寿宫的下宫（上宫在下宫北二三十公里的九峰山上，已毁于日军炮火）。本世纪五十年代，因修建三门峡水库，永乐宫原址为淹没区，故迁建于以东20公里的山西芮城城北。宫主体为三进院落，在狭长的基地上顺次置宫门、无极门和三清（又称无极）、纯阳（图版104）、重阳三殿（迁建前，宫墙后另有邱祖殿遗址）。值得注意的是，庭院只有院墙围绕，没有一般院落常有的周庑和配殿。前后三殿规模以三清为最大，以后依次缩小，各殿殿前庭院深度及月台、甬道宽度也依次缩小，即殿前的纵深距离依殿的总面阔和高度而定，在尺度上显出韵律并获得了合宜的视觉效果。三殿内都绘有壁画，是元代绘画精品，在美术史上占有极重要的地位。壁画依内容的重要性分别布置，前殿绘道教诸神，中殿绘纯阳真人吕洞宾一生神迹故事，后殿为全真教主王哲的生平事迹。三殿内除正中置神龛或神台外别无它物。三殿的前檐采光面都较大，利于进光，为观赏壁画创造了良好条件。从建筑的整体布局到局部处理都注意了与壁画的契合。壁画里还绘出了许多建筑形象，如黄鹤楼、宫殿、住宅等，是研究建筑史的有用资料（图7－15～18；图版105）。

永乐宫的空间布局颇堪玩味。宫门内长长的甬道两侧狭窄的夹垣与林木，将人引入一个幽邃深沉的境界。通过甬道至无极门前，倏然出现一个横长小空间，是前部狭长空间的反衬与结束，也是对无极门内开阔空间的暗示与铺垫（图7－19）。

无极门内豁然开朗，三清殿以超乎寻常的距离屹立在远处，其体量足以遮挡背后的殿堂，没有配殿和廊庑，透着一种超然的空灵。三清殿后空间渐小，仍然没有配殿廊庑陪衬。在整组建筑的最后，也没有一般四



图 7－15　山西芮城永乐宫无极门



图 7－16　无极门模型

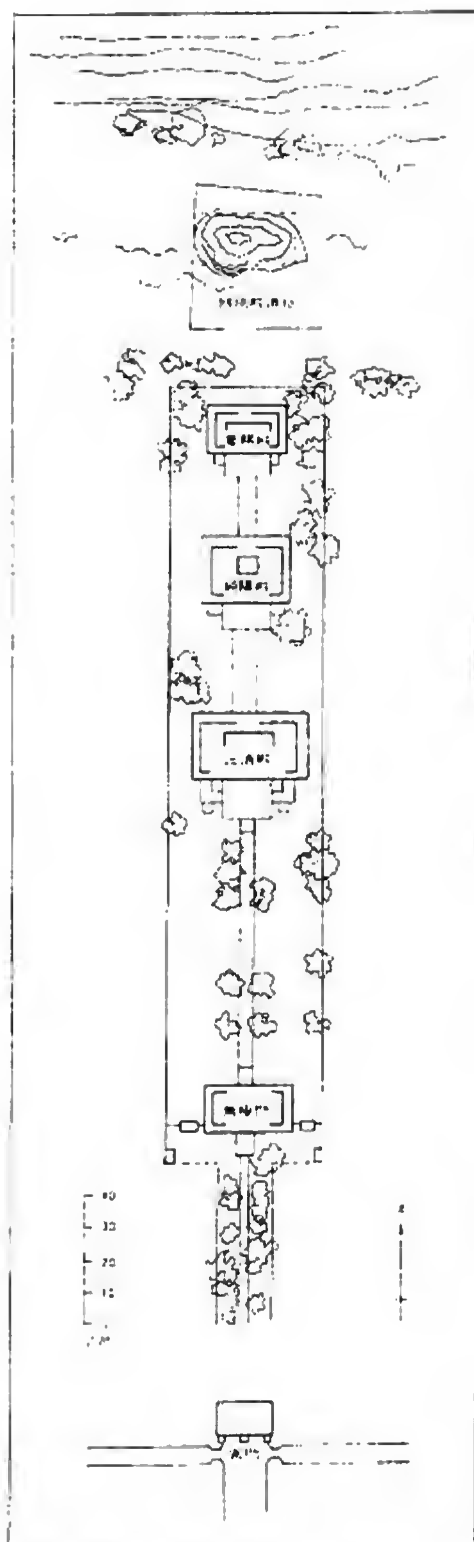


图 7－17　永乐宫平面



图 7－18　永乐宫无极殿

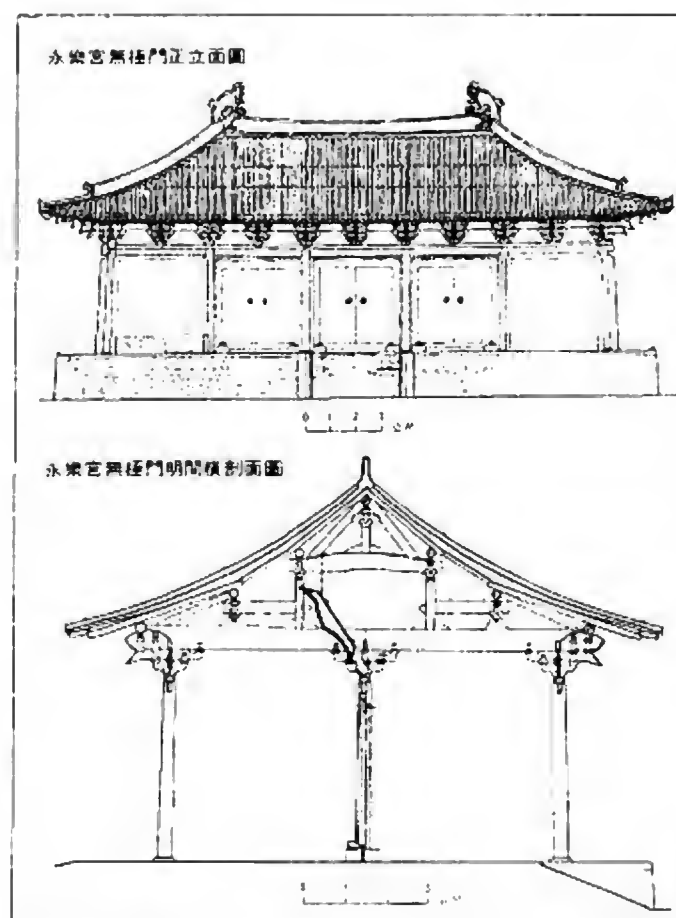


图 7－19　永乐宫无极门

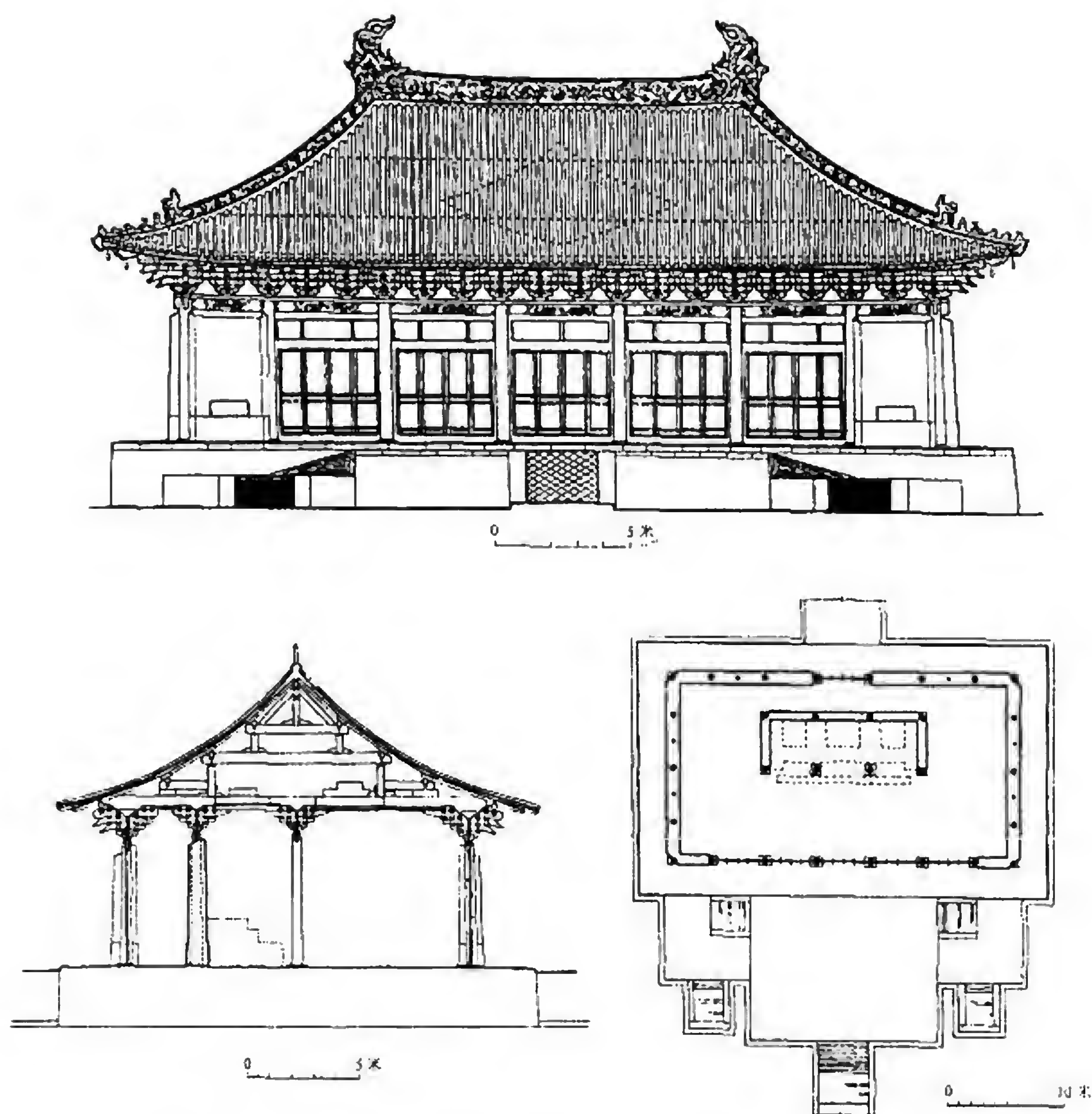


图 7－20　永乐宫三清殿

合院住宅或佛寺常有的横长形堂舍或楼阁作有力而坚实的结束，有意造成渐渐减弱的空间韵律，最终落入一片空寂（图 7－20）。

而室内壁画的宏伟构图和飞动的线条，却与室外的恬淡空寂截然不同，宏丽而纷繁，将人引入一个广大而遥远的仙界，似乎那原本虚无的仙界倒是充实而富有生气，而现实的人间却是空寂的。在这现实的空寂和仙界的充实造成的反差之中，宗教信仰找到了自己的立足之地：只有通过孤寂的道家修炼生活，才能到达“真实”的彼岸（图版 106）。

儒家、道家、释家的建筑艺术思想区别颇大。儒家在本质上是入世的，免不了大事礼仪，儒家建筑便以入世的手法宣扬入世，铺陈宏丽，以壮声威。佛家是出世的，向往西方极乐净土，否定人生的真实存在。道家思想较为庞杂，宋・马端临在《经籍考》中说：“道家之术，杂而多端，盖清净一说也，炼养一说也，服食又一说也，……庄周之书所言者，清净无为而已，而略及炼养之事，服食以下所不道也”，可知道家最核心的思想乃是清净无为；惟清心寡欲，炼身养性才能羽化登仙，本质上也是出世。元代道教全真派“以识心见性为宗，损己利物为行”，尤重清净。佛道二者的最终归宿都是出世，佛寺和道观的设计思想无非两种方式。其一是通过入世达到出世，如渲染佛寺即西方净土的缩影；所谓的“刹”，既可指佛国，也可指佛寺，以寺庙的宏丽端庄透露佛国的庄严安乐。道家则以道观的铺陈，影射仙界的幸福。这种方式在城市敕建的官式寺观中采用较多。另一种方法则着意创造一种清静空寂的气氛，不求其大，不求其丽，甚至不求其端严对称，极富民间建筑性质，可算是以出世求出世。这种方法多见于名山胜境中的山林寺观。与佛寺相比，似乎道观更多采用后一种方法。永乐宫地处僻静，却仍为官式，其建筑群布局手法，在端庄之中又带有颇浓的清

静空寂的一面，设计思想颇为复杂，实际上是两种方法的结合。永乐宫这种不过于突出建筑的方式，可能与力求突出壁画的意图有关。

现存芮城博物馆的元泰定三年《修建大纯阳上宫碑记》记上宫云："烟岚郁其上，溪水洋其中，……杏桃夹岸，松竹盈门，比晋室之武陵，但少渊明一记耳，其为幽人逸士之居宜哉。"可见是以幽寂为尚。

然而就中国建筑与西方或伊斯兰建筑相比较，无论儒释道何者，都强烈贯穿着一种安详静谧的气息，不求体量体形的突兀变化和或空间、光影的强烈变幻，这又与中国人的整体文化性格有关了。

北岳庙

在河北曲阳城内，始建于北魏宣武帝时，祭祀北岳恒山，历代相沿并重建重修，直到清顺治年间才将北岳祀典改在山西浑源。北岳庙内保存有原寺图碑：最南为神门，次为牌坊，称朝岳门，再北是一座平面八角三重檐的高大亭阁，称敬一亭，再北为凌霄门、三山门和正殿德宁殿。现存只有德宁殿是元代遗构。

德宁殿建在高大台基之上，前有月台，台基和月台四周有白玉石栏杆。大殿规模宏大，面阔九间、进深六间，覆绿色琉璃瓦重檐庑殿顶，室内空间高敞宏阔，结构雄伟严谨，外观古朴壮观，是现存元代建筑遗构中体量最大、等级最高的一座。殿内保存有壁画，东西两壁绘巨幅"天宫图"，很可能仍为元人旧迹（图7－21、22）。

东岳庙

在北京朝阳门外，初建于至治二年（1322），规模宏大，现存殿宇虽均系清代重建，但仍较多地保有元代的总体格局。基地南北狭长，以廊庑、配殿四面围合成院，包围着中轴上以正殿、中廊、寝殿连成的工字殿为主体的几座殿宇。元•虞集《东岳仁圣宫碑》记此庙当时建制，"作大殿……明年作东西庑。东西庑之间特起如殿者四，以奉其佐神之尊贵者"。这种廊院布局方式是唐宋以来建筑群组合的基本型式。

以上各例均属官式建筑，规模较大，制度谨严，传统气息较强。而地处偏远的小型寺观却常有一些生动的艺术处理，表现了民间匠师的创造性，如广胜下寺、水神庙和圣姑庙等。

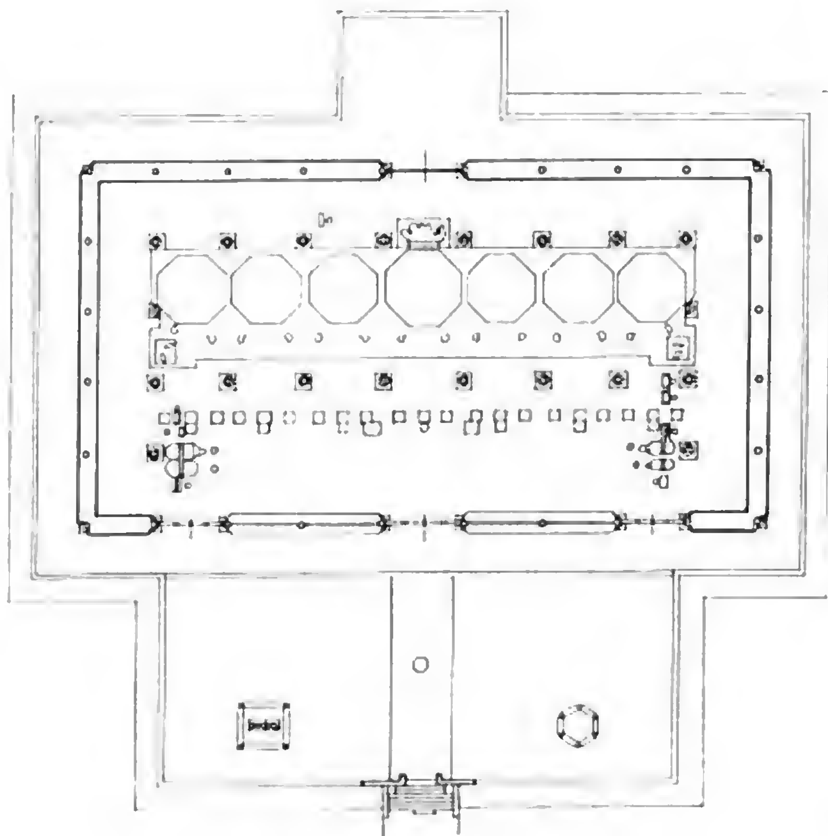




图7－22　河北曲阳北岳庙德宁殿

图7－21　河北曲阳北岳庙德宁殿平面

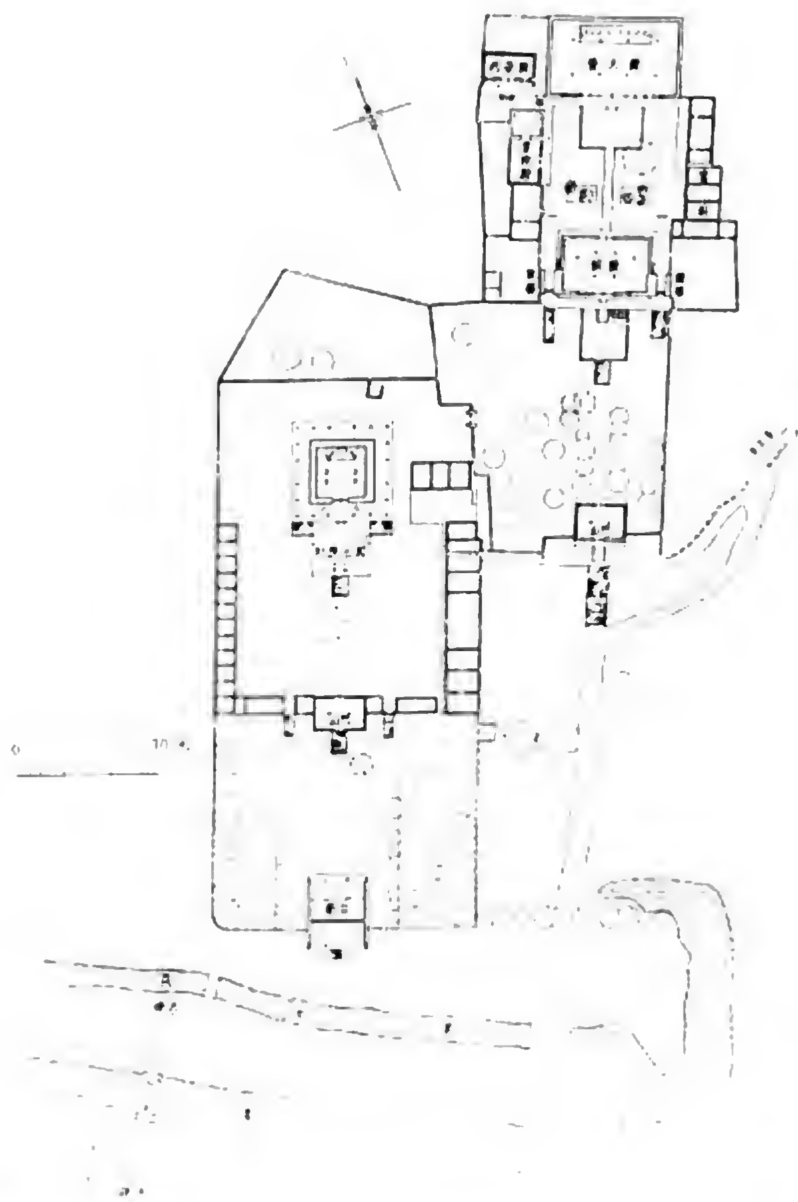


图 7-23　山西洪洞广胜下寺和龙王庙平面



图 7-24　山西平遥镇国寺山门



图 7-25　山西洪洞龙王庙明应王殿

广胜下寺

在山西洪洞，建筑物基本上都是元代修建或重建的。其后殿重建于至大二年（1309）[7]。寺建在前（南）低后高的山坡上，有前后二院。从寺前经陡峻的台阶登抵山门，再经前院到后院，地势逐级升高。前院广阔开朗，多植树木，除后部的前殿及月台外，没有其他建筑。后院建筑密集而较为封闭，由前后大殿、左右配殿和钟、鼓楼围合成传统四合院。前后二院性格对比明显（图 7-23）。

此寺单体建筑多不合乎官式做法。如单檐歇山顶的山门，在屋顶下自前后檐柱又伸出通长的垂花雨搭，雨搭在山面并不交圈，造型别开生面。又如紧接体量甚大的前殿左右山墙，建体量颇小的钟、鼓楼；现钟、鼓楼都是清代重建的，用华丽的十字脊亭式屋顶，前殿则用简单的悬山屋顶；大与小、简与繁的强烈对比，使前院唯一的建筑立面显得丰富多致。由广胜下寺空间的大开大合和体形体量强烈对比造成的一种豪放高迈的气势，在山西其他地方的寺庙中也常可感受到，这晋襄大地的一片风情，至今犹见于高亢激越的晋剧和粗犷而振奋的威风锣鼓声中。晋中、晋南一带佛寺，还常见有在山门一线左右夹建体量颇小而体形高耸的钟、鼓二楼，轮廓错落，变化剧烈，如交城玄中寺和重建于元代的平遥镇国寺等（图 7-24；图版 107）。这种做法在山西以外很少见到。

山门、前殿和后殿的木结构也有一些不同一般的做法，除沿用辽金已出现的减柱、移柱手法外还采用了大内额、大昂尾，使用自然弯曲木材，可见匠师们不拘成法。类似的现象在山西众多元代殿宇中相当普遍。

水神庙

即龙王庙，在广胜下寺右前即西南侧，是一组方形院落。其唯一的大殿明应王殿建于泰定元年(1324)[8]，面阔进深皆五间，重檐歇山周围廊。殿虽不太大，而宏大的斗拱和深远的出檐，加以方形平面造成的高峻屋顶，使造型颇为雄伟舒展，是中国龙王庙建筑中最宏大和最古老的一座。殿下有高台基，前连月台，月台前沿正中有一单间悬山顶牌楼门，门下坡道通向前庭。牌楼门强调了明应王殿的重要性，以本身的小尺度对比出大殿的宏伟气势，同时也使整组建筑的轮廓顿显生动，是画龙点睛之笔（图版 7－25)。

明应王殿内有著名的元代壁画，表现了当时戏剧演出的场面。其中南壁东侧所绘“大行散乐忠都秀在此作场”，是美术史和戏剧史的重要资料。元代山西的戏剧艺术有很大发展，城乡寺庙祠祀不只是宗教活动场所，还是各色人等藉庙会酬神和节日自娱的地方，所以山西元代祠祀类建筑中常有戏台，一般都建在山门外，与山门相对，或设在山门内与大殿相对。水神庙山门外的前院也有戏台一座，面朝山门。

牛王庙戏台

在山西临汾，庙原为祠祀建筑，创于元，现存建筑只有庙南的乐楼即戏台，仍为元构，始建于至元二十年（1283)，重修于至治元年（1321)。戏台平面略方，四角各一柱，前二柱为石质，有浮雕。台内斗八藻井较为华丽。全台作亭式，前面及两侧前部开敞，作为台口；背面及两侧的后部筑墙。这种不分前后台的方式，流行于金元舞亭或乐楼。

圣姑庙

在河北安平城北门外，建于大德十年（1306)，整个祠庙建在高台上，以高大的工字殿为中心，旁边簇拥着一些体量较小的建筑（图 7－26)。

中国传统建筑群的典型布局大多内向，即以周边建筑围成内部庭院，外实内虚，组群的外向立面比较简单。但圣姑庙却着重外向，人们从各个方向在很远的地方就能够看到它，屋顶交织，轮廓生动，很有表现力。

此外，保留较多唐代布局的昆明圆通寺也值得一提。

圆通寺

在昆明市区，始建于南诏，时当唐代，现存建筑主要是元代及元以后的遗存。最南为山门，沿甬道经牌

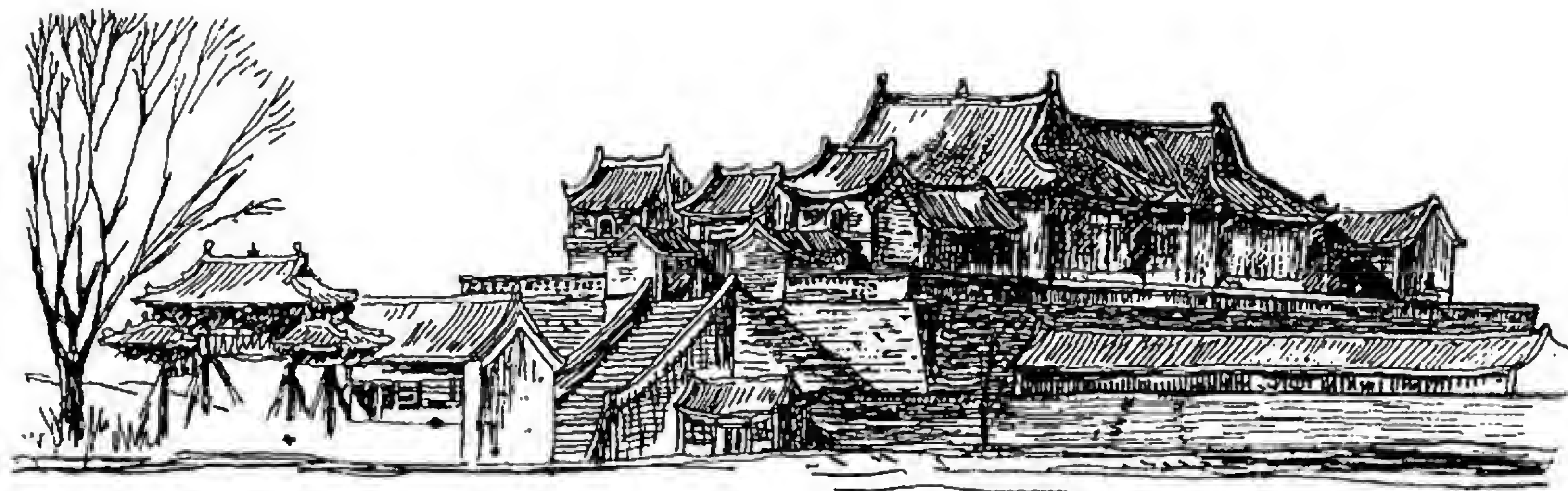


图 7－26　河北安平圣姑庙全景

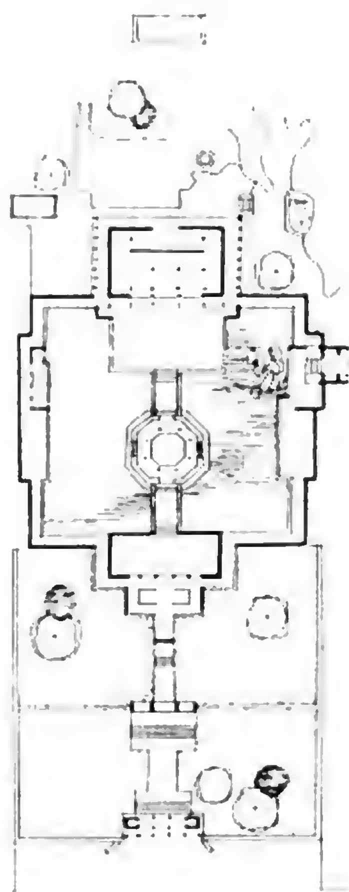


图 7-27　昆明圆通寺平面



图 7-28　昆明圆通寺

坊至前殿。前殿兼为一座回廊院的前门，院左右回廊间有配殿，中轴线上串连多孔石桥、八角大亭、甬道和大殿。大殿面阔五间，周围廊，前有月台，为元延祐七年（1320）重建（图 7-27、28）。

圆通寺最大的特点是回廊院内除建筑以外全是水面，与敦煌唐代壁画净土变里的佛寺十分相似，可能这反映的正是唐代初建时的布局情况。

其他较著名的元代佛寺建筑尚有浙江武义延福寺大殿（重建于延祐四年，1317）、浙江金华天宁寺大殿（重建于延祐五年）、上海真如寺正殿（建于延祐七年）、江苏吴县寂鉴寺的两座石屋（至正十八年，1358）和石殿（至正二十三年，1363），以及江苏吴县洞庭东山杨湾庙正殿等。

从八世纪起，佛教已传入西藏，以后，佛教与西藏固有的原始宗教"苯教"结合，发展为现称之藏传佛教，俗称喇嘛教。早在十三世纪初即元朝建立和征服南宋以前，蒙古就领有了西藏，藏传佛教也为蒙古人所接受，得到极大尊崇。由于上层的提倡，迅即在蒙古地区广泛流行，得到普遍信仰。元代在大都等内地也建造了一些藏传佛教建筑，大都是所谓喇嘛塔，现保存完好而富有特色者如北京妙应寺白塔、居庸关过街塔，镇江云台山过街塔等。关于这些建筑，将在第十二章中结合西藏和蒙古建筑详述。

第三节　伊斯兰教建筑

一　伊斯兰教的传入

伊斯兰教是世界三大宗教之一，公元七世纪初产生于阿拉伯半岛。唐高宗永徽二年（651）阿拉伯帝国正式派遣使节来长安，伊斯兰教有可能同时传入中国。唐代至宋代，中国与阿拉伯之间的交通有海陆两条路线。海路由波斯湾经马六甲海峡和南海到达广州、泉州、杭州、扬州等地。阿拉伯商人曾在世界海上贸易中起过很大作用，当时主要经由海路来华，集中居住在中国沿海口岸，不少人留华不归，与当地汉人通婚。陆路则循丝绸之路经波斯、阿富汗到达新疆天山南北，再经河西走廊到达长安。唐肃宗曾借大食（阿拉伯）军

队平定安史之乱，就是经由陆路。许多大食兵在平乱后也落籍中国。不管经由什么途径来到中国，来华后仍信奉伊斯兰教，使伊斯兰教在中国传播。

中国人最早知道伊斯兰教建筑也是在唐代。天宝十年（751），高仙芝率军与大食战，随军杜环被俘，在西亚、中亚生活多年，归来撰《经行记》，部分保留在《通典》中，其中即有关于阿拉伯哈里发倭玛亚王朝（661～750）时西亚和中亚的片断资料。《经行记》称："大食有礼堂，容数万人"，所说的应就是礼拜寺。中国最早的伊斯兰教建筑也有可能始建于唐，如广州怀圣寺及其宣礼塔。

从波斯人伊本·库达特拔的《邦国道里志》（848年成书）和阿拉伯人《苏莱曼东游记》（851年成书），可知九世纪中叶外国穆斯林在广州、杭州、扬州等地的商业和宗教活动情形，同时可能也有伊斯兰教建筑在建造。及至宋代，由于陆上丝路为突厥、契丹和党项等民族所阻滞，海路成了唯一的交通，宋廷在沿海港市设市舶司及蕃坊，以管理涉外商教事务。沿海地区继续建造清真寺，北宋元丰（1078～1085）间在宁波即建有两处，南宋末1275年，西域人普哈丁在扬州建仙鹤寺。

十三世纪初，蒙古帝国崛起并席卷欧亚大陆，大批阿拉伯、波斯和中亚的穆斯林东渐中国内地，统称大食人，又被称作"答失蛮"（波斯语 Danishman），属色目类，与汉蒙等族杂居通婚，开始了回族的形成过程。据波斯伊尔汗朝史家拉·杜丁·法杜拉在《史集》中的记载，元代中国十二个省份中，已有八省有穆斯林活动。中亚呼罗珊地方十三世纪的著名学者阿剌丁在《世界征服者传》一书中更具体记述说："盖今在此种东方地域之中，已有伊斯兰教人民不少之移殖，或为河中与呼罗珊之俘虏挈至其地为匠人与牧人者，或因签发而迁徙者。其自西方赴其地经商求财，留居其地建筑馆舍，而在偶像祠宇之侧设置礼拜堂与修道院者，为数亦甚多焉"[9]。



图7-29　古代绘画中的泉州城

元代，伊斯兰教最盛之处仍在沿海。元·吴澄《送姜曼卿赴泉州路录事序》述泉州说："番货远物，异宝奇玩之所渊薮，殊方别域，富商巨贾之所窟宅，号为天下最。"（《吴文正公集》卷十六）综合元碑资料，可知当时泉州至少已建有六座清真寺（图7－29）[10]。元世祖承袭宋制，在泉州、广州、杭州、庆元（宁波）、温州、澉浦、上海等城设市舶司，并起用外域来华穆斯林管理商务与教务。其时广州的蕃坊制较之宋代更加严密，清真寺便是蕃坊中穆斯林社会生活的中心。摩洛哥旅行家伊宾拔都他（Ibn Battutah）在1340年来华，他在游记中写道："中国之皇帝为鞑靼人，成吉思汗后裔也。各城中皆有回教人居留地，建筑教堂为礼拜顶香之用"，并记广州蕃坊情况曰："城中有一地段，是穆斯林居住的地方，那里有一座大清真寺和一所小清真寺，有市场，有法官和谢赫（教长）"。不但在广州，其他聚有穆斯林的城市，也很有可能在穆斯林社区采用蕃坊组织。这时，又兴起了重建古寺之风，包括中国最早的几座清真寺广州怀圣寺及宣礼塔、泉州圣友寺和杭州真教寺等，都重建或初建于元。宁波宋元丰年间的两座清真寺也是元代重建的。广州斡葛斯墓可能也建于元代。

二　元代及元以前的伊斯兰建筑

在通过几个实例介绍元代伊斯兰建筑之前，有必要对中国最早的清真寺广州怀圣寺加以回顾，它可能始建于唐，至迟始建于南宋。

广州怀圣寺　怀圣寺内现存一匾，具体提到该寺"建于唐贞观元年"（627）。此说已被多数史家所否定，因为是年正当穆罕默德被迫迁居麦地那的第六年，阿拉伯半岛大部分地区都还没有皈依伊斯兰教，不可能远在广州传教立寺。现存寺内最早碑刻为元至正十年（1350）郭嘉《重建怀圣寺碑》。此碑也说此寺"世传自李唐迄今"。以后，明清人不断重复这种说法，却没有提供更多证据，故陈垣、白寿彝、冯家升都认为怀圣寺的始建要晚到十二世纪的南宋。然而，九世纪中叶阿拉伯人写的《苏莱曼东游记》，又确记当时的广州"有回教牧师一人，教堂一所"，虽未明言怀圣寺，却透露了唐代广州确有伊斯兰建筑的可能。所以，怀圣寺的始建年代，即使可以排除初唐，却不能完全否定唐代的可能性[11]。现存寺内建筑都是明、清甚至民国重建，只有一座宣礼塔，虽经重修，却仍是原物。寺坐西向东，塔在寺的右前（东南）角（图7－30）。

此塔故称番塔，以后又称光塔或怀圣塔。有关的最早文献为南宋方信孺的《南海百咏》（成书于开禧二年即1206年前），首倡"番塔始于唐时"之说，当然也没有太多根据。现主要根据塔的形象，参考史家的看



图7－31　广州光塔

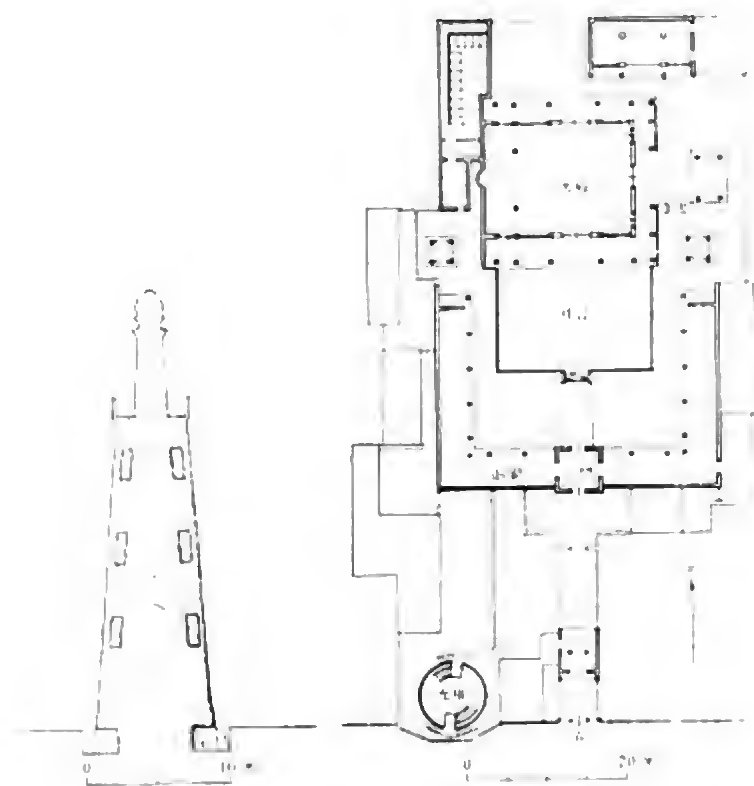


图7－30　广州怀圣寺平面及光塔剖面

法，只能说现存之塔至迟不会晚于十二世纪末的南宋，距今至少也有八百余年了，以后没有大的改动。《南海百咏》咏光塔诗云："半天缥缈认飞甍，一柱轮囷几十围；绝顶五更铃共语，金鸡风转片帆归。"南宋岳珂在《桯史》中追忆绍熙三年（1192）自己十岁时在广州的情形，也提到此塔，记述更为详尽："高入云表，式度不比它塔，环以甓，为大址累而增之，外圜而加灰饰，望之如银笔。下有一门（误，应为二门），拾级以上，由其中而圜转焉如旋螺，外不复见其梯磴。……绝顶有金鸟甚巨，以代相轮"。两处记载都与现存之塔十分相同，可以作为时代的证明。元郭嘉碑也记塔顶曾有一随风转动"翘翼半空"的"金鸡"，或即候风鸟，明清一再坠落于飓风，乃改为如今之宝珠。

光塔砖砌抹灰，外观若一圆柱，分上下两段，下段较高而粗，上段较低而细，均有收分，极顶挑出叠涩两圈，再以葫芦样宝珠收束，底部直径8.85米、总高35米余。两段相错的圆形平台周边设有围栏。塔底有前后二门，各有一磴道相对盘旋而上，至圆台处合为一门，阿訇可由磴道上至圆台招唤信徒礼拜。郭嘉碑记曰："螺旋蚁陟，左右九转"，十分贴切。塔为宣礼之用，兼作导航，夜间宣礼或导航都应举灯，故名光塔。清道光《南海县志》卷二十七称塔高"凡一十六丈五尺"，合公制在50米以上，是中国最高的宣礼塔，现塔已部分埋于地下（图7－31）。

进一步分析光塔的形制，可知塔确实不可能建于十二世纪以前。阿拉伯最初的伊斯兰宣礼塔多以基督教堂方形平面的钟塔为蓝本。十一世纪波斯的宣礼塔仍多为方形，如沙维赫塔（Saveh，1014）及达姆根塔（1026年）。但九世纪中的伊拉克萨玛拉（Samara）穆答瓦克尔寺塔，平面已是圆形，而附塔磴道露天，呈螺旋状。与之相似，埃及土伦大寺（876）塔下方上圆，也是露天的螺旋磴道。此种塔的原型，甚至可上溯至公元前二千年以前的西亚苏美尔观象台，为方形多级台体，可有单向或双向的折旋露天磴道。到了十二世纪，波斯和中亚才开始盛行圆柱形宣礼塔，环绕塔心柱的螺旋磴道不再露天，其外有向上收分的墙体围护，像一根大柱，如伊斯法罕的伊·阿里礼拜寺塔，其塔顶收成圆锥。体量更大更优美的宣礼塔是布哈拉城卡兰大寺的塔，高46米，内有一百余级螺旋磴道。显然，怀圣寺的圆柱形塔体及螺旋磴道，同十二世纪波斯和中亚的宣礼塔更为相似，这是考证此塔建造时代不可忽略的因素。塔位于寺之东南隅，也同中亚卡兰大寺的塔、寺关系相仿，后来新疆吐鲁番额敏大寺（建于1778年）的塔、寺关系也与此相一致，而西亚更早些的宣礼塔一般都是在礼拜寺的中轴线上。综上，怀圣寺塔的原型主要在中亚，并很可能也建于十二世纪。

然而光塔主要具有历史价值，从艺术审美的角度，实在并没有太大的意义。这是可以理解的，来华的阿拉伯商人，不见得都是艺术家。此又不独光塔为然，凡元代建造的清真寺，往往如此，反映了中国早期清真寺的初始状态。

上都紫堡　在上都附近，约建于忽必烈时（1260～1295），全砖砌造。从本世纪初西方人所摄照片上可以观察到，它的平面为方形，四面墙的正中都辟有凹廊拱门，为双圆心券，其上门墙略高出于其他墙面，穹顶较低，没有鼓座。紫堡墙面有拼砖饰带，而未见琉璃面砖痕迹。显而易见，这些都是十至十三世纪中亚伊朗突厥式伊斯兰建筑的典型特征。它被称为"忽必烈紫堡"，推测是元代初年的一座皇家礼拜殿或某色目人的玛札（坟墓）[12]。

广州斡葛斯墓　位于广州市北桂花岗，是广州穆斯林最崇敬的圣地，逢宗教节日必先谒此墓，"而西域诸国服其化，每航海万里来粤，以得诣坟拜为荣。虽极尊贵者至此，亦匍匐膜拜于户外，极致其诚敬焉"（清《广州府志》）。

正方形的墓室坐落在平地上，全用砖砌，西墙正中开拱门，门外有清代附建的卷棚顶小厦。墓室内在方墙四隅上部以菱角牙子逐层叠涩外挑，形成三角形穹隅，以接圆形穹窿顶，做法与杭州真教寺相同。穹窿顶在外面也可以看得见，顶尖以宝珠形作结；四墙上部一周砖砌装饰带，再上砌一列像"山花蕉叶"那样的雉堞，总体形象仍是西域式样，没有"中国化"。墓内外的壁面全部抹灰饰面，墓外四周空地上散布着许多信徒墓（图7－32）。

此墓的建造年代简直是个谜。《广州府志》说它建于唐，墓主人是穆圣的母舅苏哈白赛，他还是怀圣寺

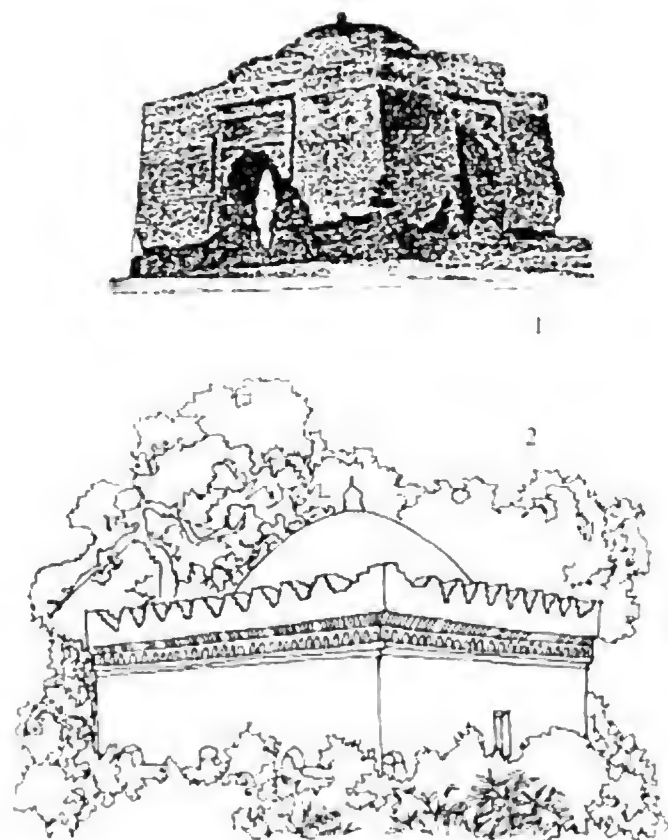




图 7－33 福建泉州清净寺

图 7－32 上都紫堡和斡葛斯墓墓室
1 上都紫堡 2 斡葛斯墓墓室

和光塔的创建人；“其坟筑拱顶，形如悬钟，人入内，语声相应，移时方止，故俗称为响坟”。《旺各斯大人墓志》也说它是“西方至圣之母舅”的坟墓，其名却叫旺各斯（或斡葛斯、宛各斯），他在唐贞观六年先到长安，受到太宗礼遇，归真后葬在广州。清《重修先贤赛尔德墓寺记》则谓此墓主人名叫赛尔德，建于唐贞观三年。目前还没有其它更为可信的材料，而仅凭上述，实难确知墓主究竟何人，更难以令人信服建于唐代而早到贞观。若依其穹隅的构造方式，以及还没有像明清回族伊斯兰建筑那样完全采用中国传统木结构形式这两点来判断，应该晚不过元代，或许与清净寺的重建和真教寺的始建同期，即建于十四世纪初。

泉州清净寺　清净寺原称圣友寺，据该寺十七世纪初阿拉伯文碑记，始建于北宋大中祥符二、三年（1009～1010），重建于元至大三年（1310）。此寺从元代起一直被称为清净寺，其实清净寺是泉州另一座清真寺，建于南宋绍兴元年（1131），后毁，却将寺名误冠于此[13]。但时代已久，约定俗成，似乎也不必再改回去。

寺现存门殿和礼拜殿（名奉天殿）遗址各一座，礼拜殿坐西朝东，门殿在其东南，面对东西方向的大街（图 7－33、34）。

据门殿内石墙上的阿拉伯文碑铭，门殿为来自波斯设拉子城的艾哈默德·本·穆罕默德·古德西在至大三年所建[14]、由前部两重券龛和后面一间方室组成，面宽 6.5 米、进深 12.5 米，用辉绿岩和花岗石砌筑。门殿的四重门券皆为尖拱券，前两重门券内各有半穹窿顶，后两重门券之间即方室，上覆穹窿顶。尖拱弧券均有四个圆心，拱冠的圆心在券外，是波斯十世纪以后一种典型的二次曲线四心圆。半穹窿顶和穹窿顶的角隅都以抹角石形成方圆过渡（严格来说是方形与八角形的过渡），是一种早期做法；当时在波斯和中亚已广泛采用更合理的抹角拱龛和“姆卡那斯”（菱角牙子叠涩与拱龛的结合）来处理了。全部门殿的上面都砌作平台，四周建雉堞，连雉堞前墙高 20 米。平台兼作宣礼台和望月台。从整体到局部，门殿基本上可看作是中世纪中亚的式样。

礼拜殿（奉天殿）在寺内西部，平面矩形，面阔五间、进深四间，西墙中部向后凸出一间龛室，信徒面向此龛朝向麦加礼拜。现顶及柱已佚，仅余花岗石条砌成的四墙和石柱础。前墙尚存尖拱券门，券下门楣以上刻阿拉伯文《古兰经》格言。据遗迹，此殿的结构应是在立柱上架设密梁平顶，不大可能是穹窿顶。平顶是阿拉伯、波斯和中亚干燥地区经常采用的，也用于礼拜寺，可以根据寺院规模随宜增减，以容纳众多教

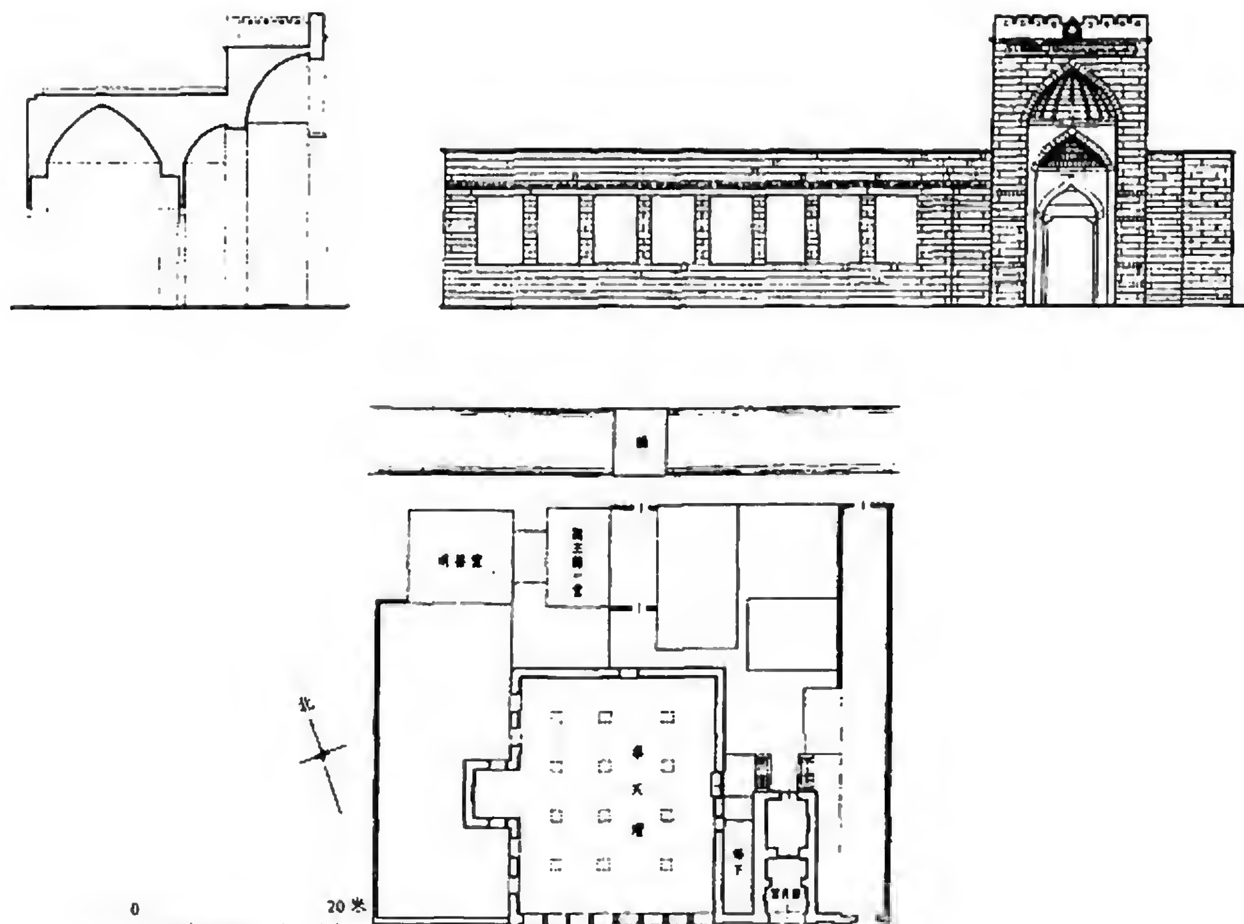


图 7－34　福建泉州清净寺（圣友寺）
上　寺门；　下　总平面

徒，以后新疆之礼拜寺亦都如此，至今犹然。

一般来说，伊斯兰礼拜寺的总体布局比较自由，除大殿朝拜方向必须向着麦加外，没有别的方位和轴线要求，更不要求对称，寺门也可根据寺址环境随宜布置。清净寺主要保持了来自西方的伊斯兰建筑传统风格，仅在局部装饰花纹上有中国式主题。

杭州真教寺　又名凤凰寺，传创于唐，两毁于宋，重建于元延祐年间（1314～1320），与清净寺之重建同期。明・田汝成《西湖游览志》和清康熙九年《真教寺碑》更进一步指明："有大师阿老丁者来自西域"，而"为鼎新之举"。也有的说创于元至元十八年（1281，明弘治六年《杭郡重修真教寺碑记》）。

寺坐西向东，原来的规模要更大些；在清代和民国，中轴线上由前至后顺置寺门、宣礼楼、中廊、礼拜殿和窑殿，殿与殿之间还有短廊相接。现宣礼楼、中廊已无，寺门和礼拜殿也是近代重建的，只有最后的窑殿仍是元代的原物。

窑殿砖砌，并列三间，有半圆券洞相连；前墙均开半圆拱门，当心间后壁正中开圭门式圣龛。每间平面均为方形，上覆半圆穹窿顶，当心间的顶直径 8.3 米、距地 14 米；其他两间顶的直径分别为 7.5 和 6.7 米。各方室与圆顶之间以平砖和菱角牙子交替出挑为过渡，转角处由下而上逐层出挑，形成三角形穹隅，使上口连接成为圆形，较清净寺门殿合理。此种做法在波斯和中亚十一世纪前后的伊斯兰教建筑中盛行一时，以后进一步发展成抹角拱龛（图 7－35；图版 108）。

除以上数例，元代清真寺广泛采用砖砌穹窿顶，如江苏松江清真寺中门及后窑殿，窑殿穹窿顶直径 4.2 米、顶尖高 5.4 米。河北定县清真寺后窑殿（1343）穹窿顶直径 3 米、高近 6 米。

元代伊斯兰的穹窿与两汉以来中国原有的穹窿有本质的不同，后者为叠涩，跨度一般仅 3 米左右；前者为发券，跨度可达 8 米以上（元以后有的跨度更大）。元代的穹顶技术，是传自外域穆斯林建筑，而非中国原有叠涩的传承或发展。但外域技术传入以后又有了中国的特点，透露出从此已开始了中国化的倾向。如穹

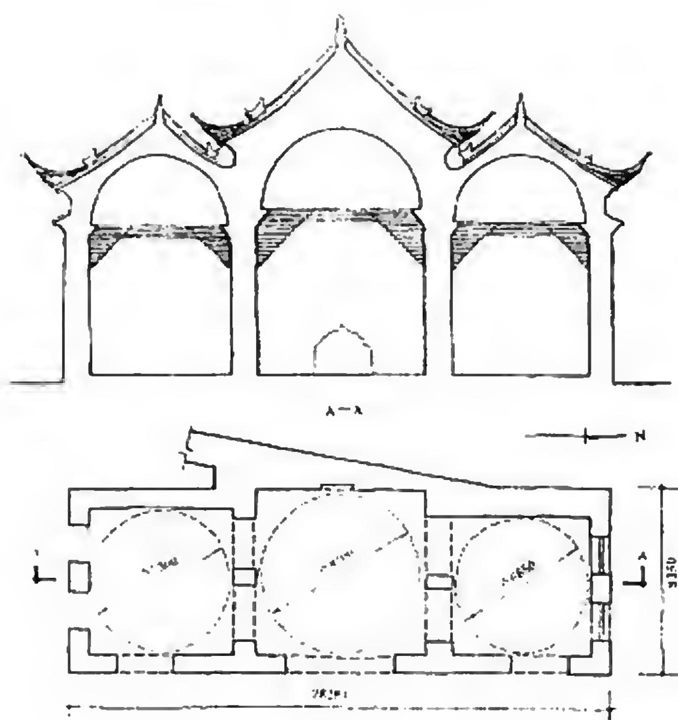


图 7－35　杭州真教寺凤凰寺无梁殿

隅不用抹角拱龛，只作叠涩挑出，清净寺门殿更只是抹角梁；门券券型以半圆为多，较少波斯中亚的双心圆和四心圆尖券。此外，外墙表面不用波斯中亚已广泛使用的的琉璃面砖。值得注意的是，伊斯兰建筑的中国化作风不但表现在以上一些比较侧重于技术的方面，在外观上更为明显。如真教寺窑殿的三个穹窿顶并没有显现在外，而分别覆以砖砌攒尖顶，正中为八角，两边六角，上覆以瓦，屋角高翘，完全模仿中国传统木结构建筑样式。以砖来模仿木结构早已开始，如北魏以来的诸多楼阁式和密檐式砖塔。此种倾向，至宋已形成定势。这是一种值得重视的现象，说明传统的巨大滞后力量，已经阻碍了砖石结构对符合其材料和结构本性的形象的探索与创造。勉强套用木构形式，艺术上是不值得肯定的。所以，对于所谓中国化，应加以具体分析，不能一味肯定。从真教寺窑殿可见，这种内为砖石拱券、外部套用木构形式的做法，到元代已不限于塔，进而更扩及到了殿堂。

明清此种殿堂更多，而且多出现在佛寺，称“无梁殿”（或取其音而套用佛教语言称“无量殿”）。在南京灵谷寺、苏州开元寺、江苏句容宝华山隆昌寺、山西太原永祚寺、山西五台圆通寺等佛教寺庙中，都有这样的大殿。

与怀圣寺、清净寺、真教寺并称为中国清真四大古寺的，还有扬州仙鹤寺。寺创自南宋咸淳年间（1265～1274），是穆罕默德十六世孙普哈丁建造的，明洪武二十三年（1390）重建。现存仙鹤寺和扬州普哈丁墓园已完全采用中国木结构建筑，与江南传统建筑相同，且颇具扬州园林趣味，在此不再赘述。

元末明初，由早已定居中国的“蕃客”和元代来华的“答失蛮”后裔为主体，加上其他民族成分，正式形成回族。明清回族伊斯兰教建筑，沿着元代已经出现的中国化道路继续发展，而臻于成熟。其特点是除了寺中各建筑的内容构成、总平面布局和装饰题材仍都符合宗教的特殊要求外，其单体建筑的做法和形象采用木结构汉式建筑方式，并加以丰富和创造，取得了较高成就。

伊斯兰教还有一条经由新疆的陆上传播路线。新疆第一个皈依伊斯兰教的是建国于葱岭内外的哈喇汗王朝的统治者、维吾尔人的先祖、回鹘人沙土克·波格拉汗（殁于955～956年，当五代末）。经宋、元、明各代，到了明代中叶，新疆已完全伊斯兰化了。新疆现存最早的伊斯兰建筑是蒙古察合台汗国（察合台的后裔也是今维吾尔族的组成成分之一）大汗吐虎鲁克·帖木尔的陵墓。明清维吾尔伊斯兰建筑更多，主要采取源于波斯中亚的形式，也融进了新疆本土的一些特点，是独具特色的重要建筑成果，丰富了中华民族建筑艺术的内涵。

关于新疆维吾尔族和中国回族伊斯兰教建筑，将在本书第十三章详述。

第四节　建筑装饰与色彩

元帝国幅员广大，民族众多，但总体而论，除西藏地区业已兴起的藏传佛教建筑外，仍以继承和发展汉族传统建筑为主流。但是在大都宫殿中，却保留了较多草原蒙古民族的住居习俗，反映到建筑内外尤其是室内装饰上，有一些特殊的做法。元朝宫殿虽已完全无存，但在元·陶宗仪《辍耕录》和明·萧洵《故宫遗录》等文献中，仍可见到许多记载。现存元代建筑虽然不少，但艺术成就比较突出的却并不多，现择其重要者如山西永济永乐宫等，结合文献关于元宫的记载，对元代建筑装饰与色彩简介如下。

一　琉璃

琉璃之用于建筑，唐代渐多，宋代则在重要建筑上普遍施用，并得到元代的继承，在明清官式建筑上更为盛行。

元代宫殿广泛使用琉璃瓦。据马可波罗所记，大明宫“顶上之瓦皆红黄绿蓝及其它诸色，上涂以釉，光泽灿烂，犹如水晶，致使远处亦见此宫光辉”，色彩最为鲜丽。但元宫色彩最为特殊的却是白色琉璃瓦的使用。文献明确提到使用白色琉璃瓦顶的是兴圣宫正殿兴圣殿，“覆以白磁瓦，碧琉璃饰其脊”；兴庆殿后的延华阁为重檐十字脊顶，“白琉璃瓦覆，青琉璃瓦饰其檐，脊立金宝瓶”（《辍耕录》），都是以白琉璃为心的剪边做法，不同的是，一以绿饰脊，一以青饰檐。

白色琉璃瓦也许在元代曾流行一时。永乐宫纯阳殿壁画绘有大量建筑形象，其中大多数屋顶都是白色，有些有绿色或蓝色剪边。白琉璃瓦似乎比绿色、蓝色还要高级，例如，壁画中有一组建筑，两厢屋顶为绿，正殿为白。这种情况在对宫殿的记载中也可见到，上述延华阁屋顶为白色，而其后的左右各一座附属建筑为重檐十字脊亭，“覆以青琉璃瓦，饰以绿琉璃瓦，脊置金宝瓶”（《辍耕录》），即青琉璃瓦心绿剪边。

唐宋辽金以至以后的明清，皆以黄、绿二色居多，特殊者也用蓝色，也有少数用黑，但以白色琉璃瓦覆于大型殿阁，则仅见于元。这似乎与蒙古民族以“黑车白帐为家”的习俗有关。朱红色为主的屋身，下有白玉石台座，上覆以白心青绿剪边琉璃瓦顶，的确是一种独特的风格。

元代琉璃制作以山西最著，在诸凡品类、造型、工艺、色彩等各个方面，均有较大发展。黄、绿、蓝、白、红、赭、酱、褐等色都能制作，大大丰富了屋顶的色调[15]。

永乐宫三清殿、纯阳殿和重阳殿的屋顶，都是灰瓦心琉璃脊，最华丽的是主殿三清殿。三清殿的两个鸱吻高达2.8米，整体为一条巨龙曲折盘绕，红泥作胎，施孔雀蓝釉。正脊两面在绿釉地上凸起金黄色二龙戏



图7-36　永乐宫无极门鸱吻

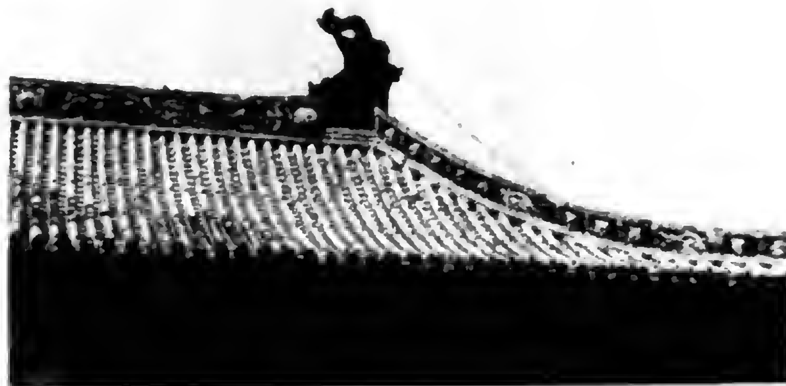
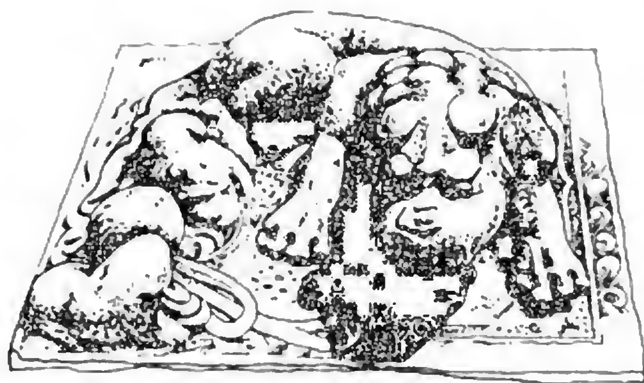
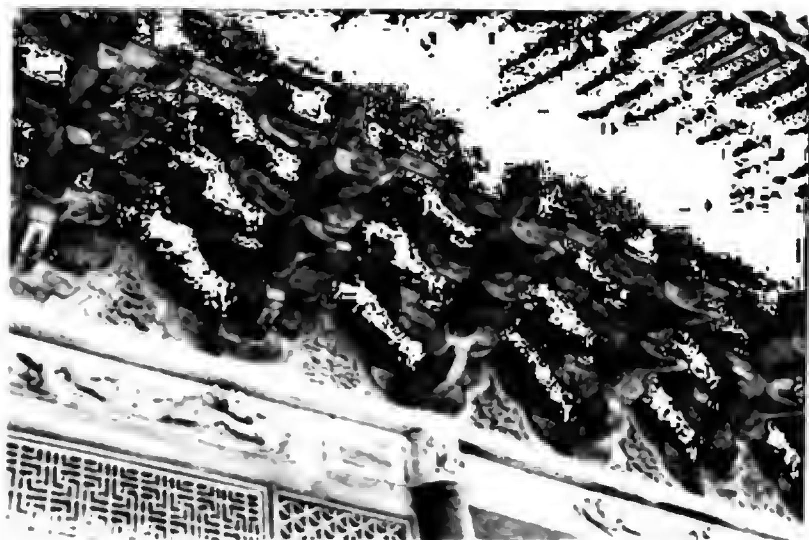


图7-37　永乐宫无极殿鸱吻


图 7-38　北京护国寺千佛殿角石


图 7-39　永乐宫无极殿斗拱及阑额彩画

珠、升龙、降龙、丹凤朝阳和莲花、牡丹。四条庑殿垂脊也在绿地上凸起金黄色牡丹，脊前端置戗兽，兽前有仙人走兽五枚。在灰瓦屋面上有绿琉璃瓦组成的菱形。此种做法，以后在明清皇家园林中常见。三清殿后面的二殿，鸱吻尾尖明显向外，近于明清，不知是否后代所加。屋脊本身都很简单，但从纯阳殿，仍可明显看出是以预制的琉璃脊件代替了唐宋用瓦叠砌的做法。自此，脊的装饰就有了更大自由，可以按照要求预制出各种饰样，开启了明清屋脊的新道路。明清的官式建筑，不但琉璃屋脊，即使所谓"黑活"即青瓦屋脊，也都不再用瓦叠砌而采用预制的脊件，脊身断面更增加了多种线脚变化（图 7-36、37）。

山西的许多庙宇仍留有元代琉璃脊饰，如平遥百福寺山门、潞城李庄文庙大成殿、晋城玉皇庙的鸱吻、垂兽和其他瓦件等。五台山佛光寺金代建筑文殊殿的琉璃屋脊也是元代重修时所加。

此外还应该看到，元代建筑雕刻仍在发展，北京护国寺千佛殿月台角石上的狮子，圆雕与浮雕结合得很好（图 7-38）。

二　彩画

作为明清彩画最基本的类型，旋子彩画经过宋辽金元历代长期发展逐渐成熟。辽代所建山西大同华严寺薄伽教藏殿，业已出现了初级的旋子彩画：阑额两端各有两条相邻的箍头线，然后为一整二破青绿叠晕旋花藻头（明清多称为找头），最中为写生花枋心，整个梁枋已明显呈三段式构图。在此以前，或全梁统绘一种纹饰，无梁头枋心之别；或梁头仅略作角叶形（即二破）并加多条相邻的箍头线，与梁身稍有区分。彩画在元代的继续发展，可以永乐宫三清殿外檐阑额为例。三清殿的阑额两头绘两条箍头线，但两条线道并不相邻，其间用八个弧形线组成一个总体呈横长方形的八瓣框线，即明清所称"盒子"；内箍头线以内绘角叶藻头，再以内为枋心。其构图顺序，已与明清彩画完全一样，只是盒子所占部位较藻头为长，与明清相反；藻头也仅作角叶形，没有明清的丰富。盒子与箍头线之间以及角叶，均绘作青绿叠晕旋花。枋心于朱色地上以圆雕手法塑二龙戏珠。拱间板在绿线道内浮塑坐龙流云。此外，阑额头的盒子加找头的长度较枋心稍短，也与明清全额三分有所不同。三清殿中部五间较宽，尽间较窄，故尽间的额头与枋心也相应减短，但其比例仍与中间五间同，说明元代已注意到了额头与全额长度之间的关系。纯阳殿的大梁，两侧和梁底也有四瓣或八瓣盒子。

永乐宫的斗拱及柱头枋等的彩画已甚模糊，但仍可看出都有边楞线，内画五彩花卉或几何纹。此做法为宋代常见，而与明清仅作涂饰不绘花纹不同（图 7-39）。

北京出土的元代建筑，某些木构件上残存彩画，两端绘箍头盒子及一整二破旋花藻头，可见旋子彩画更加成熟。

三　宫殿的室内装饰

宫殿室内装饰以地衣壁衣之类最引人注意。地衣即地毯，壁衣即壁毯，汉代甚至先秦已有，唐宋沿用，但未有元代宫殿施用普遍者。元宫主殿大明殿“文石甃地，上藉重茵”。延春阁、兴圣殿、隆福宫天光殿等，也皆“文石甃地，藉以毳裀”（《辍耕录》）。即先以刻有花纹的石料铺地，再铺上地毯，有的并明确指为多重。诸殿地面所用石料“皆用泸州花版石甃之，磨以核桃，光彩若镜”，寝殿内“席地皆编细簟，上加红黄厚毡，重复茸茸，至寝处床座，每用裀褥，必重数叠，然后上盖纳失失，再加金花贴熏异香”（《故宫遗录》）。重叠多层地毯的做法，恐怕是蒙古族庐帐居生活的余韵。先砌文石再铺地毯，也见于西亚建筑。

蒙古贵族向以帐殿为宫室，帐殿皆“上下用毡为衣”，故元朝宫内也特多壁衣。据载，每至冬日，大明殿前殿内均饰以黄猫皮壁幛，香阁则用银鼠皮壁幛、黑貂暖帐。延春阁寝殿两侧挟屋则用黑貂壁幛。有些宫殿壁上还饰以绡素，绘图形，如大明宫寝殿，“四壁立，至为高旷，通用绡素冒之，画以龙凤”；其后的香阁，“通壁皆冒绡素，画以金碧山水”；又，隆福宫内，“四壁冒以绡素，上下画飞龙舞凤，极为明旷”。

此外，在诸寝殿内，“壁间每有小双扉，内贮裳衣，前皆金红推窗，间贴金花”（《故宫遗录》），似与中亚的影响有关。中亚的居住建筑，往往在室内以石膏板隔成许多小龛，有的甚至通壁皆是，用来贮衣物，至今新疆维吾尔族民居仍多如此。

殿堂内的色调与殿的用途、地位有关。作为大朝会之用的大明殿，以金黄色调为主；朱红色大柱上有“起伏金龙云……绕其上”，壁上饰黄猫皮壁幛，地上的“重茵”可能也是与之和谐的色调，再加上“藻井间金绘饰……中盘黄金双龙”，更增加了气氛，效果可谓金碧辉煌，华贵而隆重。大明殿两侧的配殿，“壁草色髹，绿其皮为地衣”，即用草绿色漆壁，以染成绿色的皮毛为地毯，用“镂花龙涎香间白玉”饰柱，烘托出室内的融融春意，与大明殿的华贵适成对比。寝殿则壁上糊绡，绘山水，部分又饰银鼠皮壁幛，气氛宁静雅洁。兴圣殿的室内以白色为主，“张白盖帘帷，皆锦绣为之”。广寒殿柱上刻有蟠龙，使“矫蹇于丹楹之上”，又用“重阿藻井……凿金为祥云数千万片，结于顶，仍盘金龙”（《辍耕录》）。

延春阁也有“中盘金龙”的藻井。藻井，是汉民族建筑的传统装饰。

第五节　家　具

元代中国最高统治者虽是蒙古族，但传统文化没有中断，家具仍在宋、辽的基础上缓慢发展，是宋明之间一条不很明显的纽带。

元代匠师在承具上做了两种尝试。一种是桌面不探出的方桌。其形象见于元·冯道真墓壁画，高束腰，桌面不伸出。但这种家具工艺比较复杂，特别是束腰与桌面、与腿子的结合构造，故只是昙花一现，没有在明代延续下来。

另一种尝试是抽屉桌。山西文水县北峪口元墓壁画，绘有一件设有两个抽屉的桌子，造型奇特。桌面下设抽屉的创意，以后为明代所继承，沿用至清。

此外，苏州张士诚母墓出土一件银镜架，取折叠式，纹饰十分丰富，是一件豪华的家具。这种镜架也为明代所继承与发展。山西雁北地区一些元墓还出土了一些家具模型，有矮桌、矮案、交椅等，因为是陶质，所以造型都很粗重。

《事林广记》中两幅木刻图上有元蒙官员起居、宴饮的场面，可见交椅、桌案、罗汉床、双陆棋盘和长形脚踏，都是难得的元代家具形象。

1 萧默《敦煌建筑研究》，文物出版社 1989 年。

2 耿升、何高济译，法·威廉《鲁不鲁克东行纪》。

3 贾洲杰《元上都调查报告》，《文物》1977 年第 5 期。

4 萧功秦《元代理学散论——对理学在外族入主时代的社会政治作用的考察》，《中国哲学》第 13 辑，人民出版社 1984 年。

5 冯承钧译《马可波罗行记》。

6 《北京后英房元代居住遗址》，《考古》1972 年第 6 期。

7 梁思成《晋汾古建筑预查纪略》，《梁思成文集》第一卷，中国建筑工业出版社 1982 年。

8 梁思成《晋汾古建筑预查纪略》，《梁思成文集》第一卷，中国建筑工业出版社 1982 年。

9 瑞典·多桑《多桑蒙古史》，冯承钧译，中华书局 1962 年。

10 庄为玑、陈达生《泉州清净寺史迹新考》，《泉州伊斯兰教研究论文选》，福建人民出版社 1983 年。

11 杨永昌《漫谈清真寺》，宁夏人民出版社 1981 年。

12 《The Hall at Lin KuSsu, Nanking, Arts》，Copenhagen, 1935 年。

13 孙宗文《我国伊斯兰寺院建筑艺术源流初探》，《古建园林技术》1984 年第 1、2、3 期。

14 《"清净寺"阿拉伯文纪石刻译文》，《泉州伊斯兰教研究论文选》，福建人民出版社 1983 年。

15 柴泽俊《山西琉璃》，文物出版社 1991 年。



图版 1　西安半坡遗址

图版 2　穴居小屋模型





图版 3　穴居小屋模型

图版 4　辽宁石棚



图版・夏商周建筑、秦汉建筑



图版 5　河北平山战国中山王墓复原

图版 6　四川绵阳平阳府君阙



图版 7　望楼







图版 8　云冈石窟第 21 窟中心塔柱五层塔

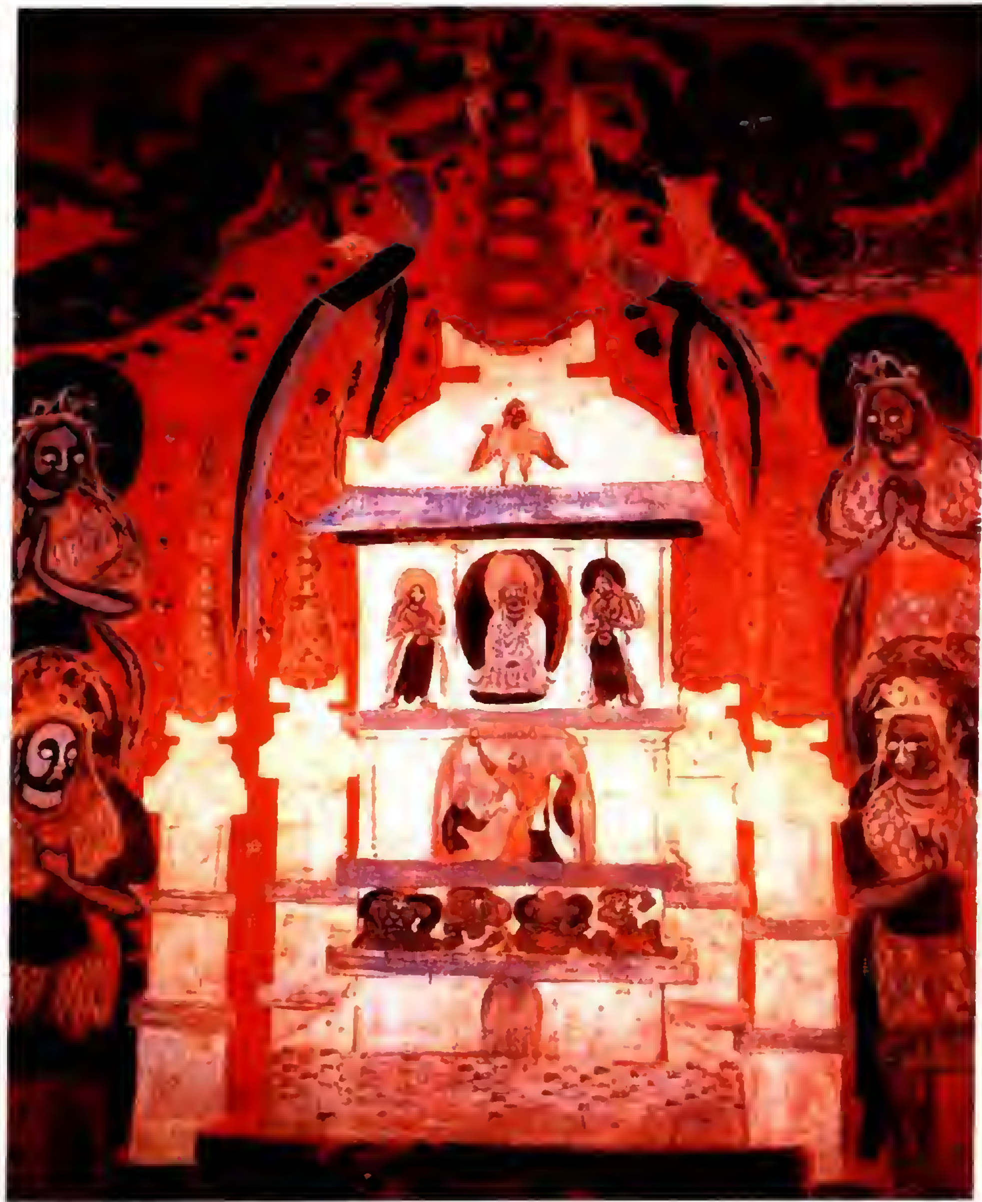
图版 9　云冈石窟第 2 窟中心塔

图版 10　敦煌莫高窟北魏第 254 窟壁画楼阁式塔





图版 11　嵩岳寺塔



图版 12　敦煌石窟北周第 428 窟壁画金刚宝座塔

图版 13　新疆吐鲁番高昌故城中的“金刚宝座式塔”





图版 14　敦煌莫高窟外景





图版 15　龙门石窟奉先寺卢舍那佛

图版 16　敦煌莫高窟北魏第 257 窟中心塔柱



图版 17　云冈石窟大佛

图版 18　萧景墓石兽









图版 19　河北定兴义慈惠石柱

图版 20　义慈惠石柱柱顶小石屋

图版 21　佛陀伽耶塔庙



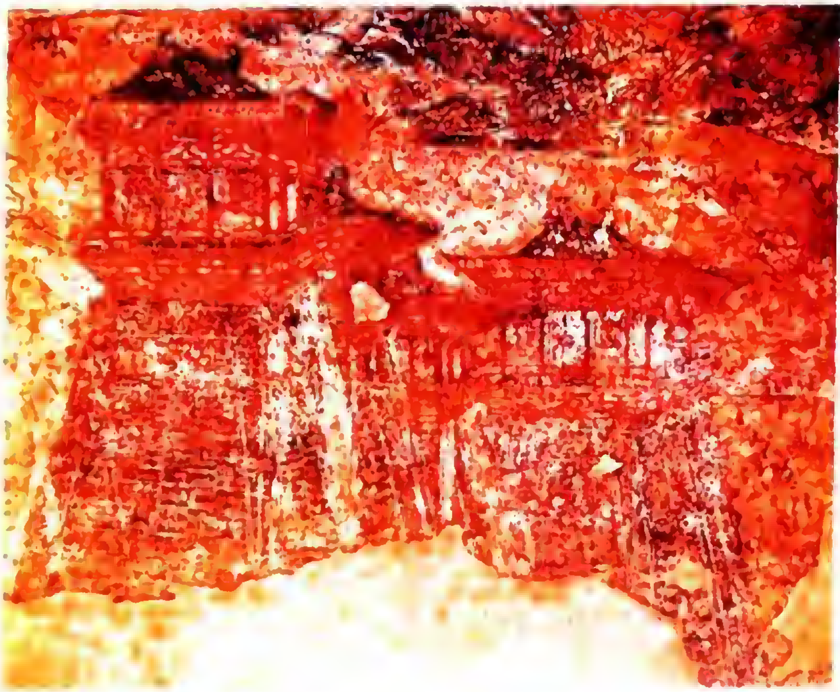
图版 22 敦煌莫高窟盛唐第 148 窟壁画城垣



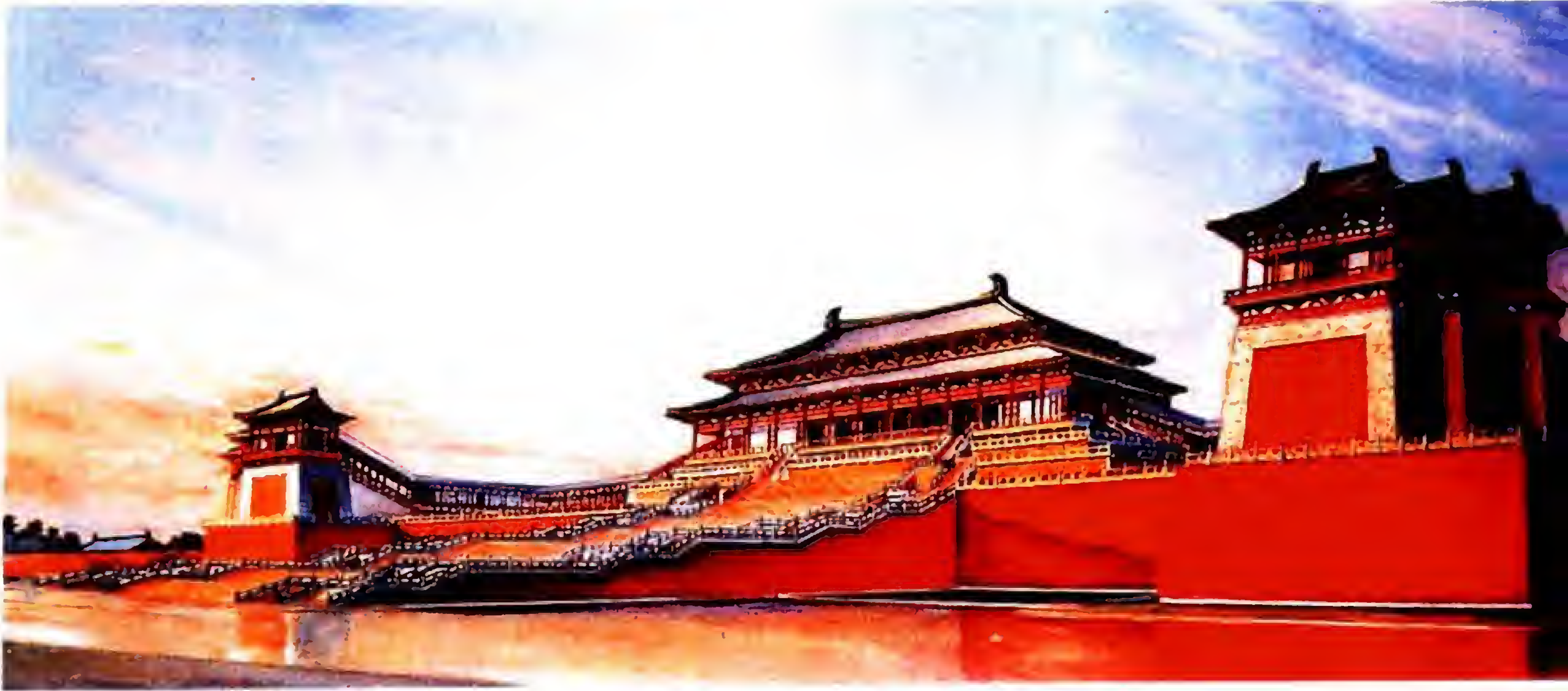
图版 23 敦煌莫高窟盛唐第 172 窟壁画三道城门



图版 24 敦煌莫高窟晚唐第 9 窟壁画三道城门



图版 25　陕西乾县懿德太子墓壁画宫阙



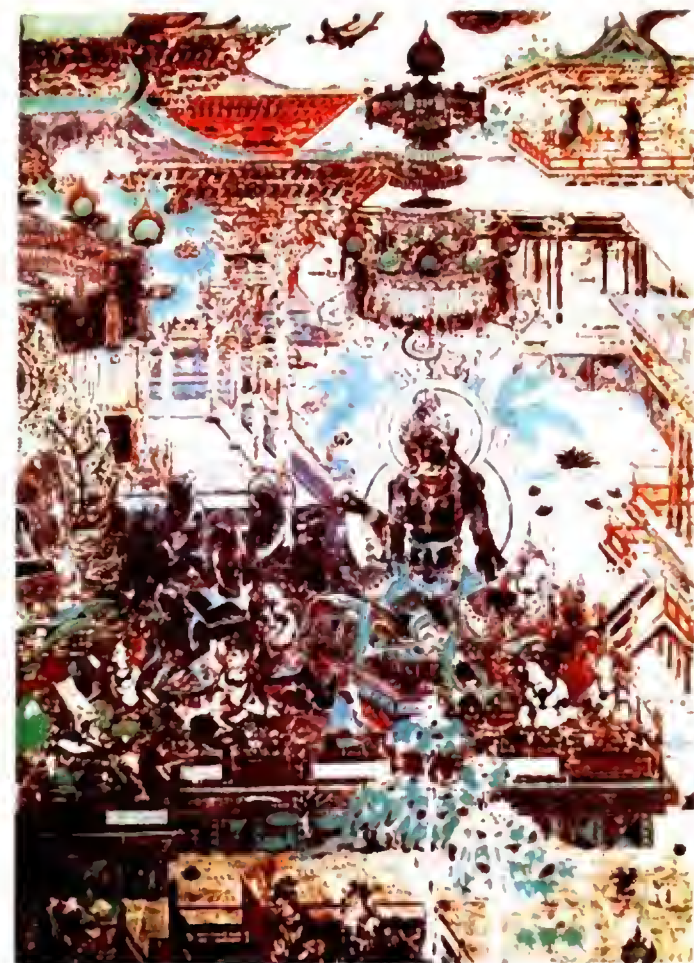
图版 26　唐长安大明宫含元殿复原

图版 27　敦煌莫高窟盛唐第 217 窟壁画佛寺





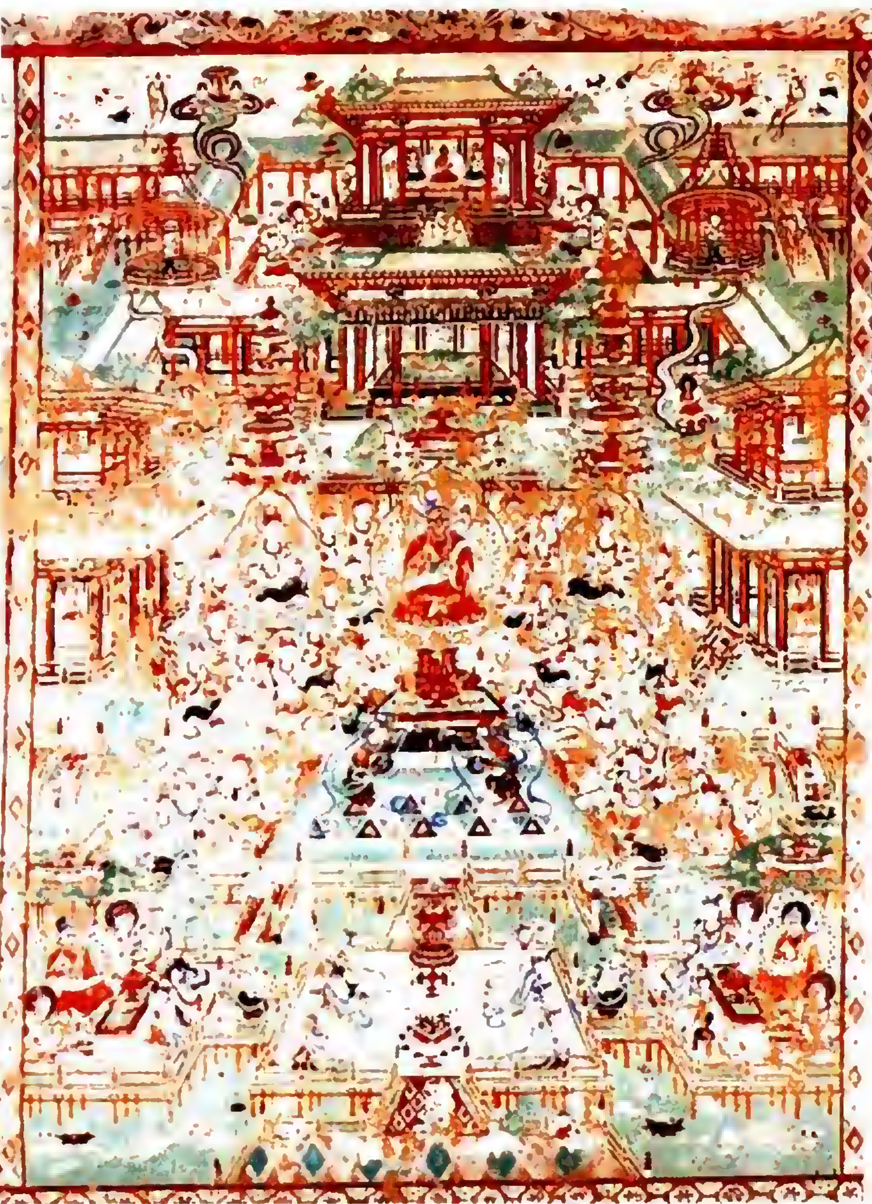
图版 28　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟北壁壁画佛寺



图版 29　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟北壁壁画佛寺局部

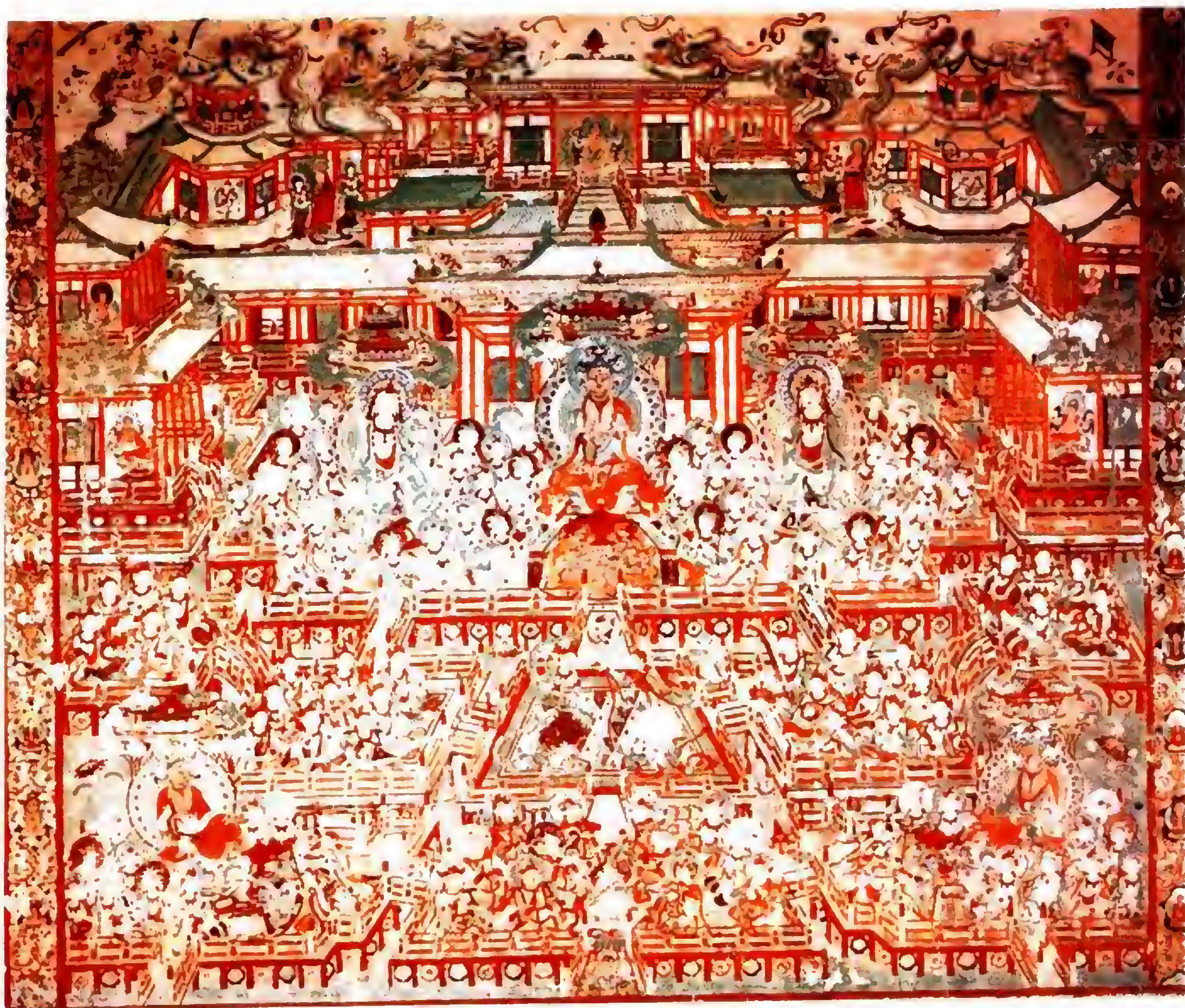
图版 30　敦煌莫高窟盛唐第 172 窟南壁壁画佛寺





图版 31　敦煌莫高窟盛唐第 148 窟东壁壁画佛寺

图版 32　敦煌莫高窟中唐第 159 窟壁画佛寺



图版 33　敦煌莫高窟晚唐第 85 窟壁画佛寺

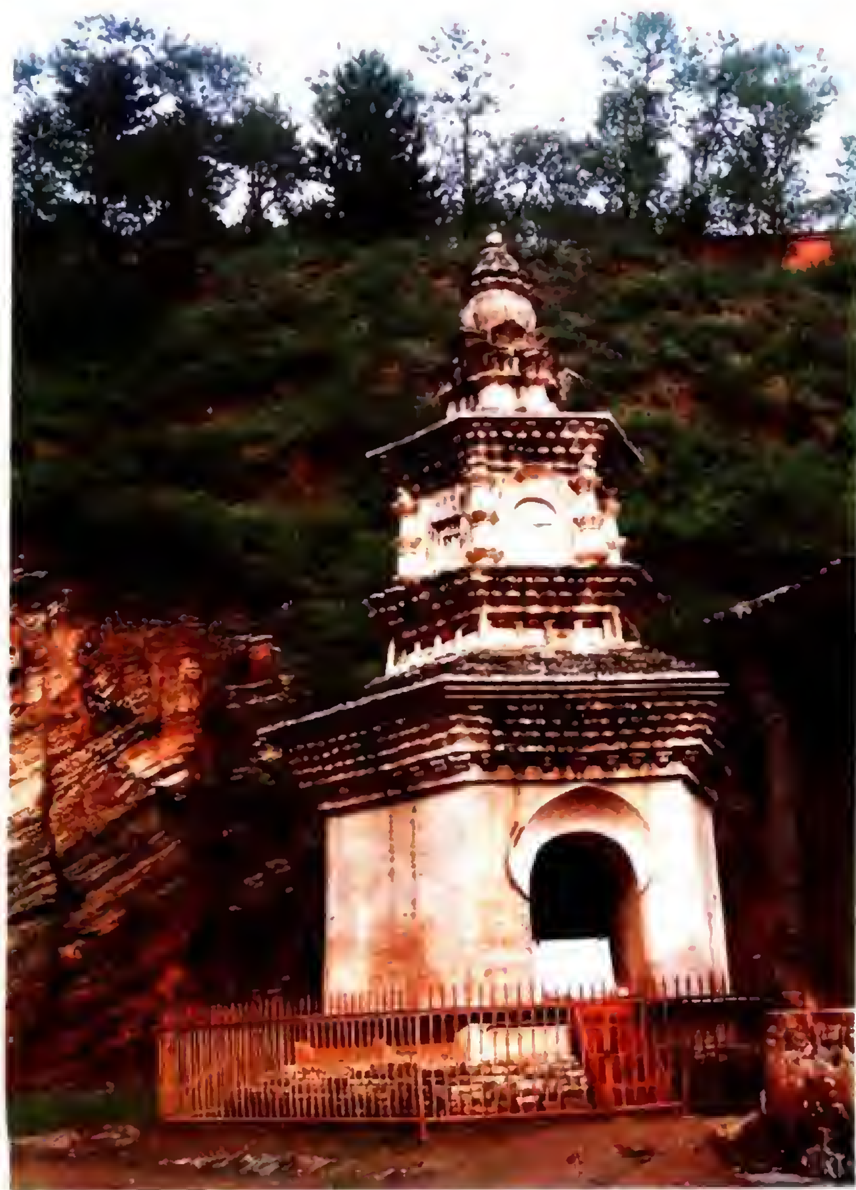
图版 34　敦煌莫高窟隋代第 423 窟壁画佛寺





图版 35　西安慈恩寺大雁塔

图版 36　山西五台佛光寺祖师塔



图版 37　西安荐福寺小雁塔







图版 38　云南大理崇圣寺三塔全景

图版 39　云南大理蛇骨塔





图版 40 敦煌莫高窟初唐第 217 窟壁画窣堵波式塔

图版 41 山西运城泛舟禅师塔



图版 42　敦煌莫高窟盛唐第 130 窟大佛像

图版 43　敦煌莫高窟中唐第 158 窟佛涅槃像



图版 44　敦煌莫高窟北魏第 257 窟壁画须摩提女故事中的坞壁

图版 45　隋展子虔《游春图》中的住宅



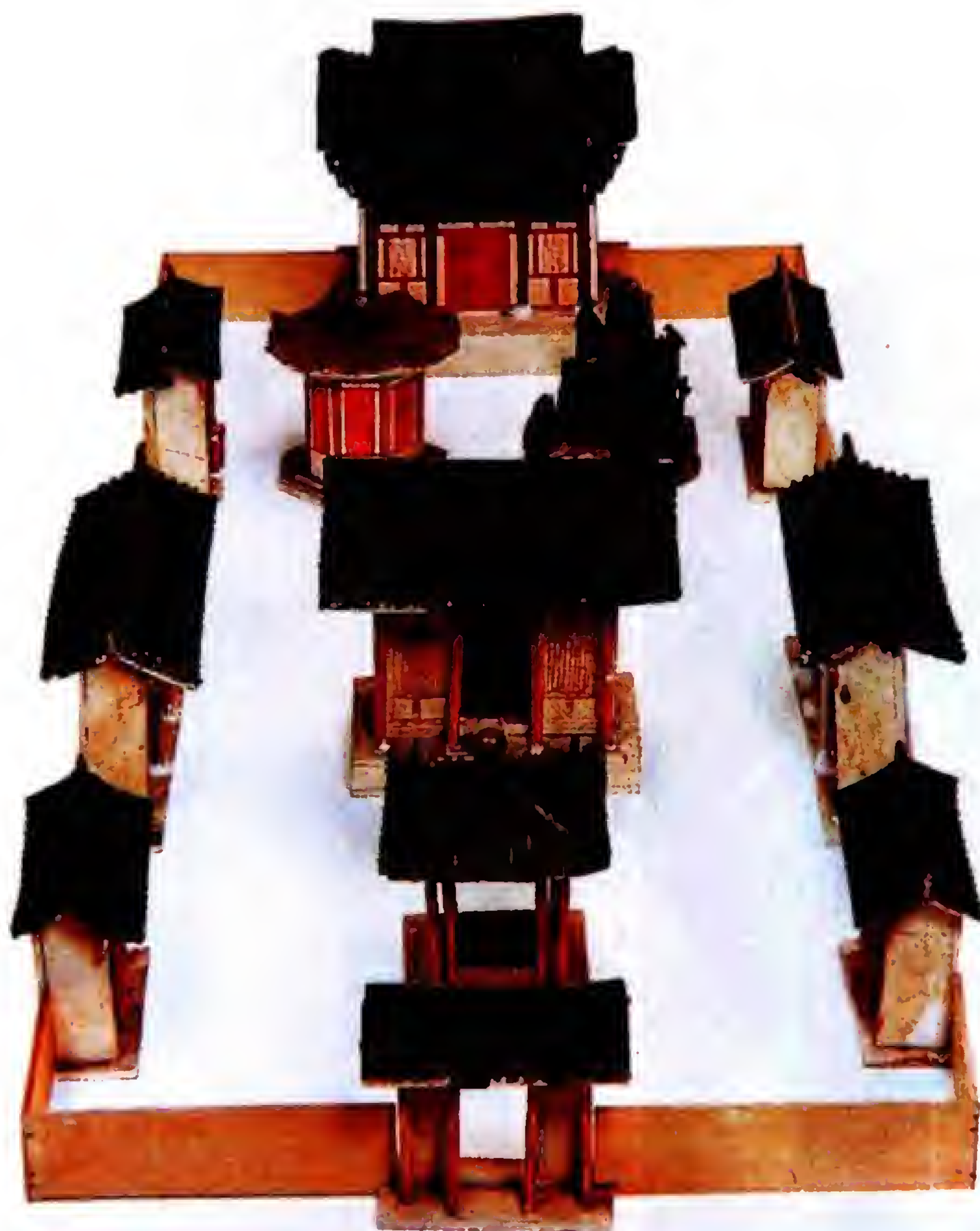
图版 46　唐李思训《江山楼阁图》中的住宅





图版 47　敦煌莫高窟五代第 98 窟壁画住宅

图版 48　西安中堡村盛唐墓出土陶院宅





图版 49　敦煌莫高窟五代第 61 窟壁画五台山图中的“大佛光之寺”

图版 50　山西五台佛光寺大殿



图版 51　敦煌莫高窟唐代壁画台基、台阶和勾栏

图版 52　敦煌莫高窟中唐第 327 窟壁画殿堂琉璃瓦屋顶

图版 53　敦煌莫高窟中唐第 159 窟龛顶壁画天花







图版 54　（传）唐《宫中图》中的壶门大案与月样杌子

图版 55　陕西扶风法门寺出土唐代银案

图版 56　敦煌莫高窟晚唐第 85 窟壁画方桌



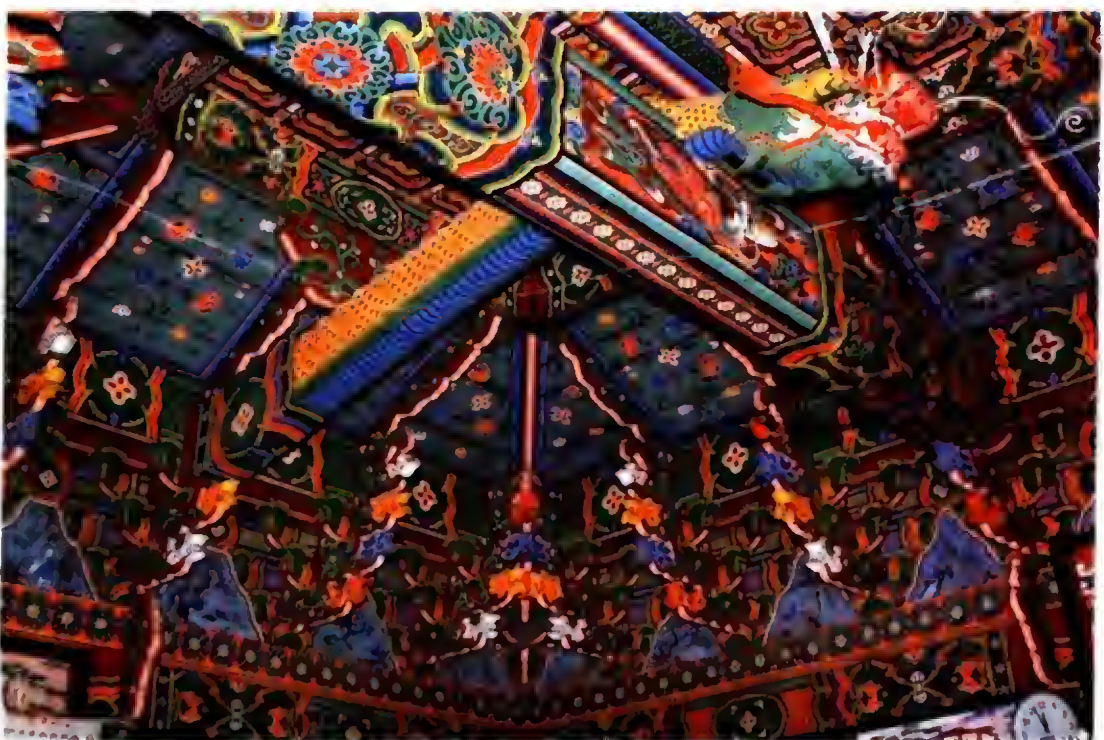




图版 57　日本药师寺金堂内部



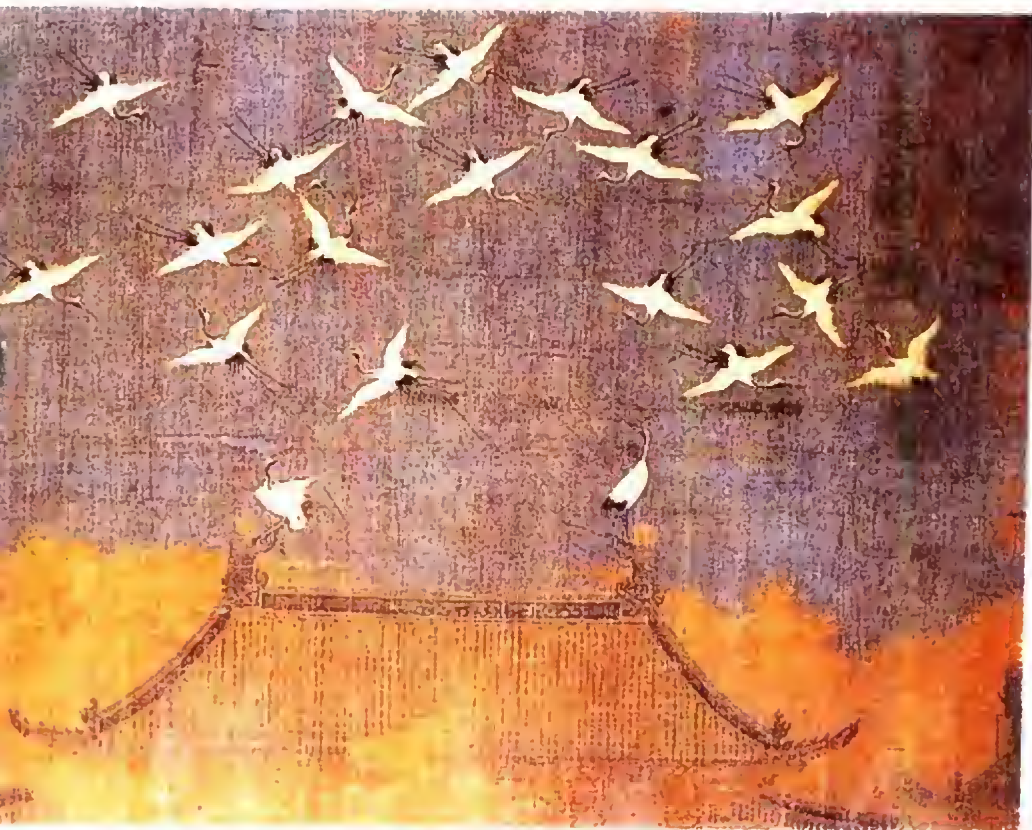




图版 58　日本姬路城天守阁

图版 59　朝鲜时代的建筑彩画

图版 60　朝鲜时代的室内彩画



图版 61　宋赵佶《瑞鹤图》宫阙

图版 62　敦煌莫高窟五代第 61 窟壁画五台山图万菩萨楼佛寺

图版 63　敦煌莫高窟五代第 61 窟北壁中心塔式佛寺









图版 64　辽宁义县奉国寺全景

图版 65　山西大同善化寺普贤阁

图版 66　河北正定隆兴寺摩尼殿





图版 67　山西太原圣母殿模型

图版 68　圣母殿内宋代彩塑宫女



图版 69　圣母殿内宋代彩塑宫女





图版 70　敦煌莫高窟宋代第 427 窟窟檐

图版 71　山西朔县崇福寺弥陀殿

图版 72　崇福寺弥陀殿内部







图版 73 天津蓟县独乐寺观音阁内部



图版 74　山西朔县崇福寺弥陀殿斗拱

图版 75　崇福寺弥陀殿殿门木格



图版 76　崇福寺弥陀殿殿门木格







图版 77　苏州云岩寺塔塔内彩画

图版 78　河南白沙宋墓墓门彩画

图版 79　白沙宋墓墓室斗拱柱头彩画

图版 80　白沙宋墓墓室室顶彩画





图版 81　河北定县开元寺塔塔内壁画

图版 82　山西应县佛宫寺释迦塔内部佛像



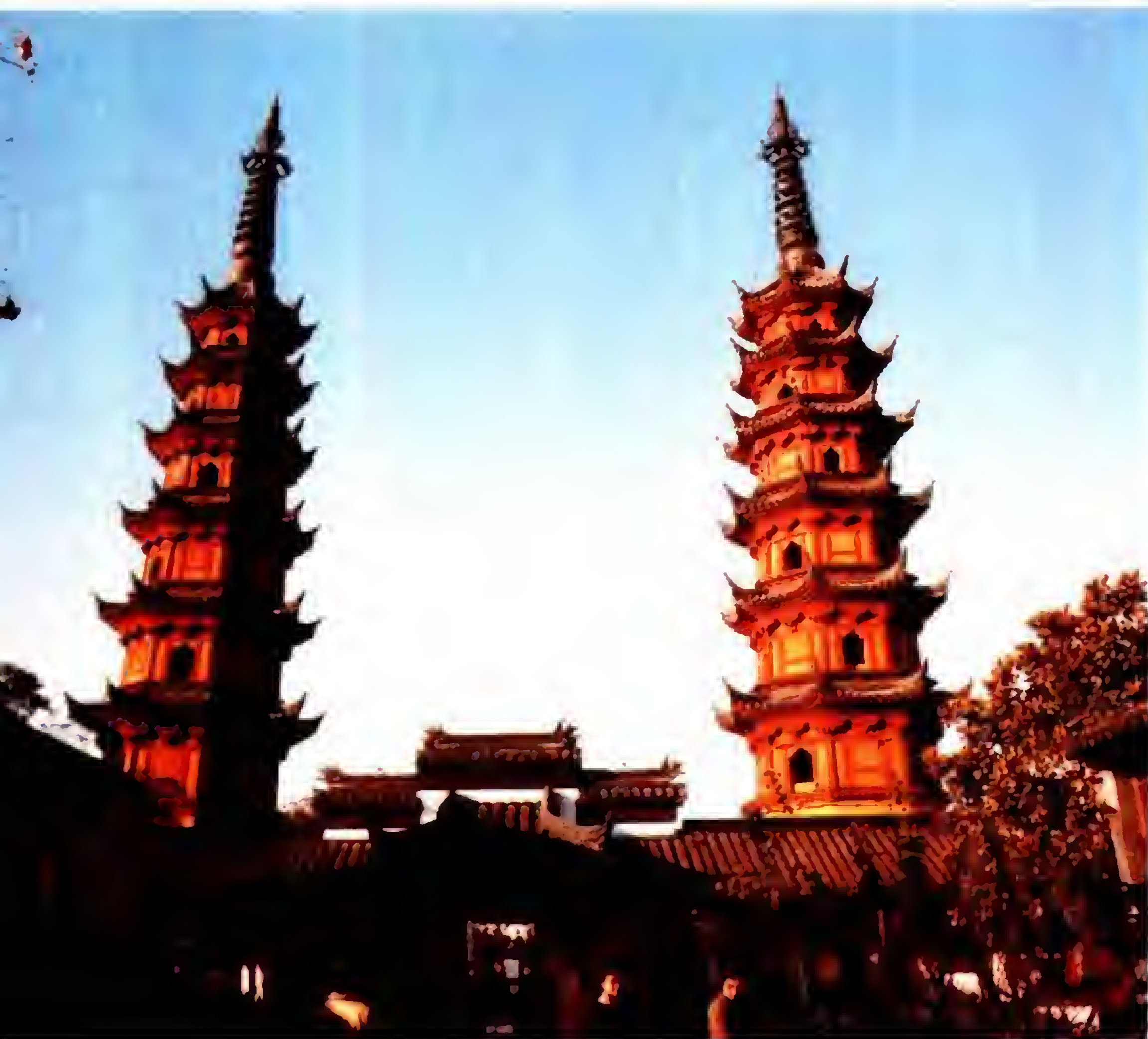


图版 83　苏州报恩寺塔



图版 84　苏州云岩寺塔

图版 85　苏州罗汉院双塔



图版 86　山东长清灵岩寺辟支塔





图版 87　银川海宝塔



图版 88　洛阳白马寺齐云塔

图版 89　宁夏青铜峡一百零八塔

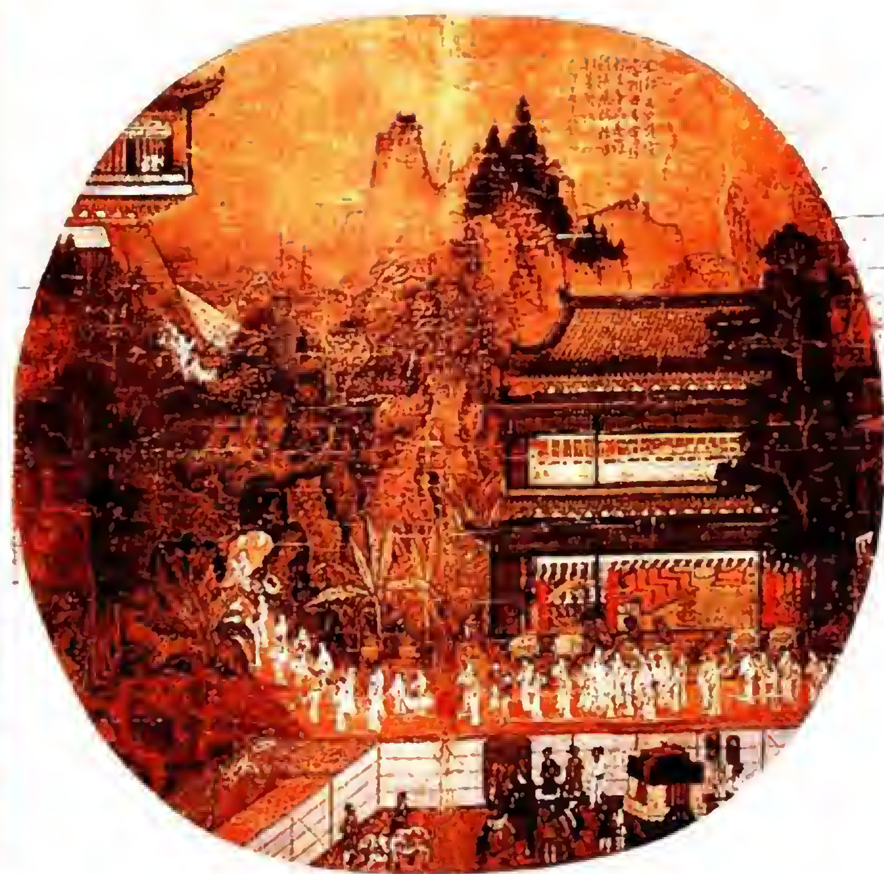


图版 90　北京房山云居寺北塔





图版 91　宋画《滕王阁图》



图版 92　宋赵伯驹《汉宫图》

图版 93　宋刘松年《四景山水图》中的住宅







图版 94 《四景山水图》中的住宅

图版 95 宋张择端《清明上河图》中的城郊住宅

图版 96 宋画《江山秋色图卷》中的山间小村





图版 97　宋张择端《清明上河图》中的虹桥

图版 98　北京宛平芦沟桥

图版 99　芦沟桥栏杆望柱柱头石狮







图版 100　太原晋祠圣母殿北宋凤纹宝座

图版 101　河南白沙宋墓壁画斧桌、带背椅、脚踏和座屏

图版 102　宋画《村童闹学图》中的书桌、书架和板凳







图版 103　宋画中的庐帐

图版 104　山西芮城永乐宫纯阳殿壁画宫殿

图版 105　永乐宫纯阳殿







图版 106　无极殿壁画道教神仙

图版 107　山西交城玄中寺

图版 108　杭州凤凰寺屋顶





哲学社会科学八五国家重点项目

中国建筑艺术史

下

中国艺术研究院《中国建筑艺术史》编写组 编著

主编　萧　默

文 物 出 版 社
1999　北京

第三编

充实与总结

第八章　明清建筑（一）

第九章　明清建筑（二）

第十章　明清清筑（三）

第十一章　明清建筑（四）

第八章

明清建筑（一）

元末农民大起义，朱元璋乘时而起。元至正十六年（1356），朱元璋攻下集庆路（今江苏南京），八年后自称吴王，又四年（1368），他在南京称帝，建立明朝，改元洪武，是为明太祖。同年，明军攻下大都，元朝亡。随后几年，其他军事力量也被次第翦灭。1403年，燕王朱棣夺得帝位，改元永乐，为明成祖。永乐十八年迁都北京。明朝共历277年，在公元1644年被李自成领导的农民起义推翻，国家政权迅即被东北女真后裔满族建立的后金（1636年改清）取代。从1636年算起，清朝历时276年，至1911年被孙中山领导的辛亥革命所推翻。

明清两朝共历544年，属于中国封建社会的晚期，是国家长期统一、生产取得不断发展和中国各族文化大交流的重要时期，其间，明代中叶以后出现了资本主义的萌芽。明清两代的官方和民间建筑活动都十分活跃，其中不乏优秀之作，在许多领域取得过令人赞叹的成就。

现存中国古代建筑遗物，绝大多数都是明清两代留下来的。有的是明代原建，有的经清代沿用，虽有重修改作或部分重建，总的规划布局仍多为明代所形成。中国古代建筑类型十分丰富，作品更是累千钜万，但明清以前的实物绝大多数已不复存在，除少数硕果仅存（多为佛教寺塔）和一些可探知的遗址外，只能从文献记载中去了解，或者通过绘画、雕塑中的形象表现略见其面貌。值得庆幸的是，今天所见明清两代的建筑作品几乎涵括了传统建筑的全部类型，包括城市、宫殿、坛庙（国家祭祀建筑）、衙署、佛寺、佛塔、道观、陵墓，以及各种宗祠、先贤祠、神祠、会馆、书院和城市景观楼阁等民间公共建筑，又有王府和十分多样的各地民居，还有取得过独特成就的园林、牌坊、桥梁，等等。此外，应该特别注意到，主要分布在辽阔的边疆地区的少数民族建筑，如藏族、蒙古族、维吾尔族、各地回族和西南地区的纳西、白、傣、侗及土家等各族建筑大都在明清两代尤其是清代得到很大的发展，几乎所有典型的建筑类型和重要作品也都保存至今，其中不乏世界级的建筑艺术精品，极大丰富了中国建筑艺术史的内容。可以说，如果没有明清留下的作品，真不知怎样才能全面而真切地认识中国古代建筑的历史。

不只是类型和数量众多，中国最重要的建筑类型如城市、宫殿、坛庙、陵墓和园林等，其构筑手法都是在明代最后完善起来的，其中的佼佼者如北京城、北京宫殿、天坛、江南私家园林和北方皇家园林等重要作

品，就艺术的完美性而言，某些方面的确达到了中国古典建筑的最高水平。从明朝永乐到清朝康熙、乾隆时期，是中国建筑艺术继秦汉和隋唐两次高潮之后的第三次高潮，成为中国古代建筑艺术的总结。

最重要的明清城市无疑是作为两代都城的北京，在元大都的基础上加以改造，艺术上有明显提高，鲜明体现了一整套强调皇权的艺术构思。明清北京和唐长安、元大都一起，是中国古代最伟大的三座都城。沈阳曾是东北地方政权后金的统治中心，改建于明末，它和其他中小城市如西安、南通、太谷、平遥、重庆等，共同体现了封建城市的一般特点。它们的大致布局有的还比较完整地保存着。

明清宫殿除明初一度兴建的中都和南京宫殿外，主要是北京宫殿，规模虽不如唐代，但比起宋辽金元并不逊色，其格局精严，结构紧凑，艺术水平在某些方面甚至不在盛唐以下。宫殿历来是中国古代最重要的建筑类型，北京宫殿是其中最优秀的作品之一，在世界建筑史上占有崇高的地位。从后金开始在沈阳建造的宫殿现在称为沈阳故宫，体现了一定的地方和民族特色，也完整地保存着，规模虽小，仍丰富了中国建筑史的内容。

中国古代的建筑艺术家，历来社会地位不高，史籍中很少提到他们，明清才稍为多见。本章将介绍其中的几位宫廷建筑师。

北京是国家级坛庙集中的地方，其中天坛是中国建筑艺术杰作之一，也是世界建筑艺术珍品。

明清寺庙道观除继承前代传统的规整式布局外，最值得注意的是分布在全国各地名山胜境的大量作品。不论是对前代遗物的改造，或是另行建造，大多结合优美的自然环境，采取自由灵活的格局，体现了中国特有的与造化融合相亲的自然观，具有重要的美学价值。明清的佛塔比较沉寂，或是仿照前代，或只是在装饰上更事踵华，但也有一些值得肯定的佳作。藏传佛教喇嘛塔在明清得到特别的发展，不仅在藏蒙地区，内地也有建造，为中国建筑增添了一批十分美丽的作品。明清两代，石窟寺虽偶有零星建造，已无可称道。

明代陵墓除太祖孝陵在南京外都集中在北京，密切结合山水地形，成为组群，其群体布局的水平较前代有显著提高，单座构图也与前代迥然不同。清代陵墓除满族入关前的少数几座之外也集中在北京附近，群体和单座的布局、构图手法同明代陵墓相似。

长城始建于春秋战国，主要经秦、汉和明朝增修，至明而达极盛。完全出于军事防御目的修筑的长城，在严格意义上并不是有意识的艺术作品，但以它的雄伟壮美，在今天已转化成了重要的审美对象。

衙署作为古代各级政权的体现，曾在各地普遍建设，但遗留至今者甚少，明清的数处遗存诚为难得的例证，给人的印象总体布局与大型宅院相差不多，因旨在示意清廉，建筑及装修往往比较俭约。

明清还特多民间公共建筑，如宗祠、先贤祠、神祠、会馆、书院、城市景观楼阁等，以其文人建筑、市民建筑的性质，与官方建筑颇有不同，二者互补，丰富了对建筑史的认识。

虽然明清的建筑艺术成就值得充分肯定，但也必须指出，两朝在思想上、政治上严格的封建统治，严重扼制人的主动创造精神和个性表现。从明代起，同经历文艺复兴的西方相比，中国的社会经济与文化逐渐丧失在世界上领先的地位，清代后期坚持闭关锁国政策，拒绝异域文化的输入，暴露了专制制度的顽固和衰老，使中国社会进步受到严重阻碍。

建筑艺术方面，就体现其主要成就的官式建筑而言，明清两代缺乏昂扬的格调和质朴的品格，大多只是沿袭成法并在其上进行加工，创造力渐趋枯竭，处于一种“过熟”的或“特化”的状态，并没有酝酿出新的格局。具体而言，官式建筑的设计已完全定型化，无论总图布局，还是单体设计、结构方式、装修做法，以至装饰处理，都有一整套相当严格的固定格式，成了轻易不能变动的程式或曰公式，注意力在很大程度上只集中在如何去“完善”已有的成就。清雍正十二年（1734），工部颁行了《工程做法则例》，虽有利于总结经验，保证建筑具有一定的质量水平，但奉若圭璧，又必然限制了个性的发挥。雕缋细腻，彩饰斑斓，繁文缛节，珠光宝气，充斥朝野，但如果“创新”只集中于细部的雕琢，不伴随有整体格局的强烈创新意念，就不但无助于整体的突破，反而使得原有的天真质朴精神进一步流失。

建筑的艺术创作中，总是首先着眼于总体布局，其次及于单体建筑造型，然后才是对细部和装饰进行细

致的推求。如果我们把这一过程放大为全部建筑艺术的发展史，似乎存在同样的情形。中国建筑在宏观方面至唐代达到了极高的水平，以后从宋代开始，直至明清，愈来愈将主要注意力转向比较微观的方面。人们似乎认为，相对属于宏观的课题，大部分已经由前人妥善解决了，剩下的除了使其更加“完善”以外，就只能侧重在微观方面了。这种趋势当然促成了建筑的精细化，但失之太过，甚至为了这种精细，反而影响了对全局的把握，便不免精细有余而气度不足，形成严重的弊病。这一不无遗憾的事实，尤其在清代中期以后，随着国势日渐衰落，在一种世纪末的情绪笼罩之下而更见其甚。

建筑艺术是社会整体文化最真实最鲜明的记录，这一点在明清建筑上同样有着明显的体现。

关于明清建筑，因内容之丰富，本书拟分四章加以论述。第一章介绍城市、宫殿、国家祭祀建筑、佛道建筑、陵墓、长城、衙署和民间公共建筑；第二章纳入皇家园林和私家园林、王府、散布各地形式多样的民居，以及牌楼和桥梁；第三章专述建筑装饰，以成就最大的官式建筑为主，兼及民间；第四章包括建筑结构、室内设计、家具，以及中越建筑文化因缘。越南与朝鲜半岛、日本、蒙古一样，同是受中国传统文化包括建筑文化影响最大的地区。中国与越南的建筑文化交流，早可及于秦汉，一直延续至清末。

至于这一时期少数民族丰富的建筑艺术作品及其成就，鉴于本书强调建筑与其文化土壤的本质联系，将集中在第四编的专述之中。

第一节　城　市

明清最重要的城市就是延续两朝、历时近五百年的北京。其他比较有名的大城市还有三十多座；有的是在宋元以来旧城的基础上发展起来的，如南京、开封、杭州、苏州等；有的是旧城被破坏后重新恢复起来或者是一些新兴城市，如西安、太原、沈阳和其他中小城市。这些城市一般都经过事先规划，体现了中国封建城市的特点，是封建皇权派驻各地的统治机构所在地，也是各级封建统治的政治中心和军事、经济、文化的重要据点。

一　北京

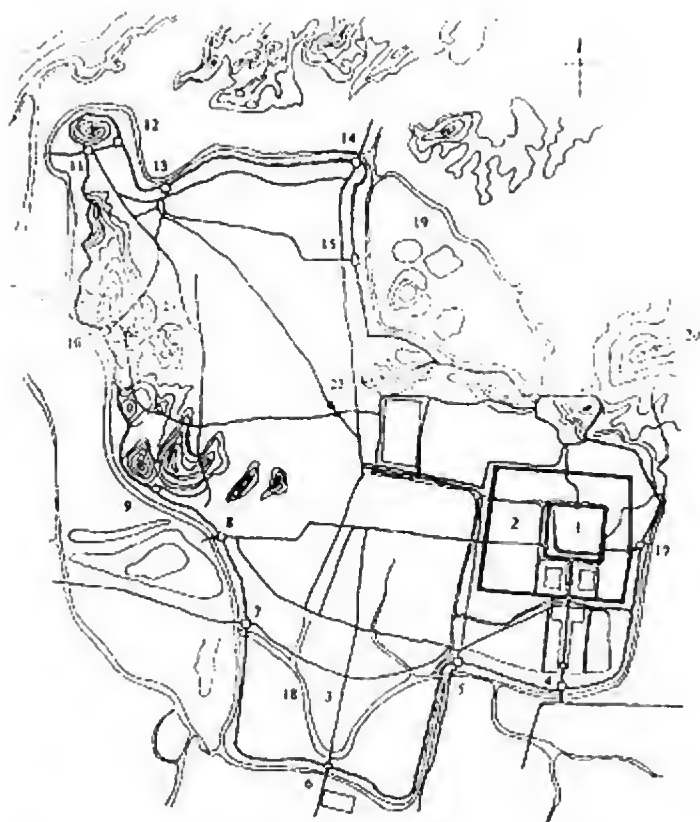
元末，朱元璋起义江南，攻占集庆路，改集庆为应天府。洪武元年（1368）建国，诏以应天为都，名南京（图 8－1）。此后朱元璋曾有意在关中或开封建都，均未果。一度又决定以他的家乡临濠（今安徽凤阳）为都，改临濠为中都并开始了宫殿和城市建设，也中途停止（图 8－2）。南京作为明初都城使用了五十余年，一直到永乐十八年（1420）成祖迁都北京为止。明朝以后，北京继续成为清朝的都城。

明北京格局及对元大都的改造

明清北京的基本格局仍元大都之旧。大都的规划思想继承了汉唐以来的传统并参用周制，以规整对称突出中轴的手法成功渲染了皇权的尊严，十分符合明清皇朝的要求。虽然已经改朝换代，但占统治地位的以皇权为中心的思想意识并没有发生什么变化。同时，明军攻占大都和清军进入北京这两次战争进行得都比较顺利，原有城市没有受到大的破坏，也为继续使用提供了可能。

然而，明代仍对元大都做了相应的改造。建筑艺术上，明北京比元大都有明显提高。其改造主要有以下几点：

一、元大都是以金中都东北太液池（即今北海、中海）的离宫为中心建设起来的，皇城包括了这一片离宫区，大内和其他两座宫殿都沿湖设置。为避开金中都旧城，大都尽量向北扩展。但直到元末，作为发展预留地的北部仍然相当空旷。明初决定将这空旷的北部废弃，在原北墙以南五里另筑新墙，仍开二门。此新墙西端依河道之势略向内斜折。大都东、西墙原来各有三门，至此也各剩二门。金中都废弃已久，到明代不再



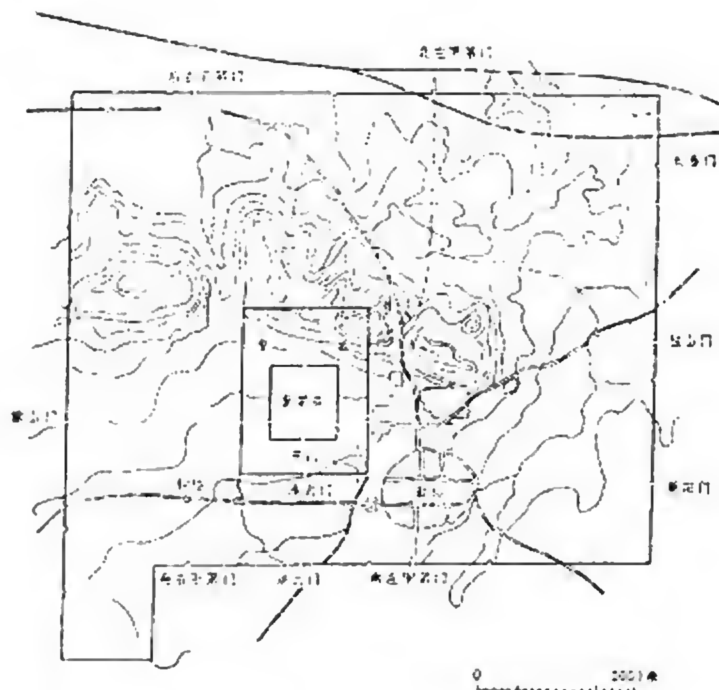


图 8－2　安徽凤阳明中都遗址

图 8－1　明南京城复原平面

1　宫城　2　皇成　3　郭城　4　正阳门　5　通济门　6　聚宝门　7　三山门　8　石城门
9　清凉门　10　定淮门　11　仪凤门　12　钟阜门　13　金川门　14　神策门　15　玄武门
16　太平门　17　朝阳门　18　秦淮河　19　玄武湖　20　钟山　21　石头城　22　钟鼓楼

是北京发展的障碍。当初，不少金中都的居民尤其是贫民，无力迁入大都，仍麇集在大都南墙外居住。大都的皇城、宫城因利用中都离宫区，也偏在城市南部，与南墙相距过近，不便于城市南部东西向的交通。于是，在永乐十七年（1419）新建宫殿即将完工之际，又将大都南墙拆除，向南推出近二里另筑新墙，仍开三门。故明代北京城共九门，南面正中为正阳门，左右为崇文、宣武二门；东面二门自北往南为东直、朝阳；西面相应为西直、阜成；北面二门自西往东是德胜、安定，这些名称一直保留至今。元末城墙的外墙面已开始用砖包砌，并加筑各门瓮城。明代继续砖包墙面，正统元年（1436）重修并新建各门瓮城，同时修建九门城楼和各瓮城城楼。瓮城城楼都是四层，以大砖砌墙，十分雄伟坚实。九门城楼都是两层，木结构，下层覆腰檐，二层之间有平座、上层覆重檐歇山顶。这样的屋顶三檐称作三滴水。正统年中城墙内侧也包砖（明代以后，各州县城墙也普遍用砖包砌，城门洞通行砖砌筒拱）。在北京东南、西南二角，城墙上建造了高大的曲尺形平面角楼，亦砖砌四层。现在保存下来的城楼只有正阳门及其瓮城（前门）、德胜门瓮城城楼和东南角楼了，其他均已随城墙一起被拆掉。北京全城呈略横的方形，东西 6650 米，南北 5350 米。

二、元大都宫殿在明代初年本来保存完好，但当时定都南京，出于君权归一的观念，被全部拆毁。明成祖决定迁都北京，才又重新建造宫殿。明皇城在大都旧地的基础上向东、南两面各有展拓，南面展拓约一里，原太液池也向南展拓（即今之南海）。皇城东西 2500 米，南北 2750 米。

宫城名紫禁城，在都城中轴线上，其东、西墙与大都宫城相重，南、北二墙各向南移约 400 米和 500 米。宫城东西 760 米，南北 960 米，较元宫略小，仅及唐长安太极宫城六分之一强。紫禁城正北，以拆除元宫的废土和开挖紫禁城护城河的土堆成一山，高约 50 米，谓之万岁山、镇山或景山。“万岁山”之名已见于明中都，位置也在宫城之北，但那是一座自然山丘。由此可见北京和中都的继承关系。此山之下正好压着元宫的延春宫，“镇山”应含有镇压元朝王气的寓意[1]。“景山”应是就景观角度而言。此山东西长，两侧坡下并略向前环抱，形式对称；山顶建一大亭，正在全城中轴线上，是全城的平面几何中心和最高点，强调了整个城市如几何图形般的严谨构图。此山在城市景观上，无论是成景还是得景，都有重要意义。在景山之

北，沿中轴线建筑了鼓楼和钟楼，与景山遥相对望。宫城和都城都有高大的城墙，围绕着护城河，各城门前建有石桥。皇城只有宫墙，没有护城河。

三、明朝中叶嘉靖时，为加强京师防卫，计议加建一圈外郭城，先从人口聚居较多的南面开始，但其他三面后来没有建造。南部郭城把天坛、山川坛包了进来，称为外城，原城即称内城。外城东西 7950 米，南北 3100 米，也是砖包城墙，有护城河。外城东西之长超过内城，于是整个北京城平面呈凸字形。外城南面三门，正门名永定；东西各一门，东北、西北各一便门。外城街道多为扩展前自发形成的，比较零乱，东西都有一些趋向正阳门的斜街。内城街道多是元大都旧街，相当整齐。在内城东四牌楼、西四牌楼、鼓楼附近和外城正阳门外，形成四个商业中心。外城南部东为天坛，西为山川坛（后改先农坛）；内城城外北面建地坛，其东、西各建朝日坛和夕月坛，同天坛一起形成外围的四个重点，簇拥着居中的皇城和宫城。大都的太庙和社稷坛分别靠近东、西城墙，距宫殿过远，至此改在宫城正门午门前方的左右，紧靠着皇宫。衙署集中在正阳门内大街即皇城正门承天（清改天安）门前丁字形宫前广场的两侧。这些皇宫附近的建筑重点，整体布局紧凑均衡，互相烘托（图 8－3～9；图版 109、110）。

明代北京城比元大都有很大改进，它因势利导，废北拓南，使城内居民分布比较均匀，也使皇宫更加居中，并在宫前形成了很长的前导空间。从对北京中轴线的分析中，我们将看到这样的处理在艺术上达到的卓越效果。

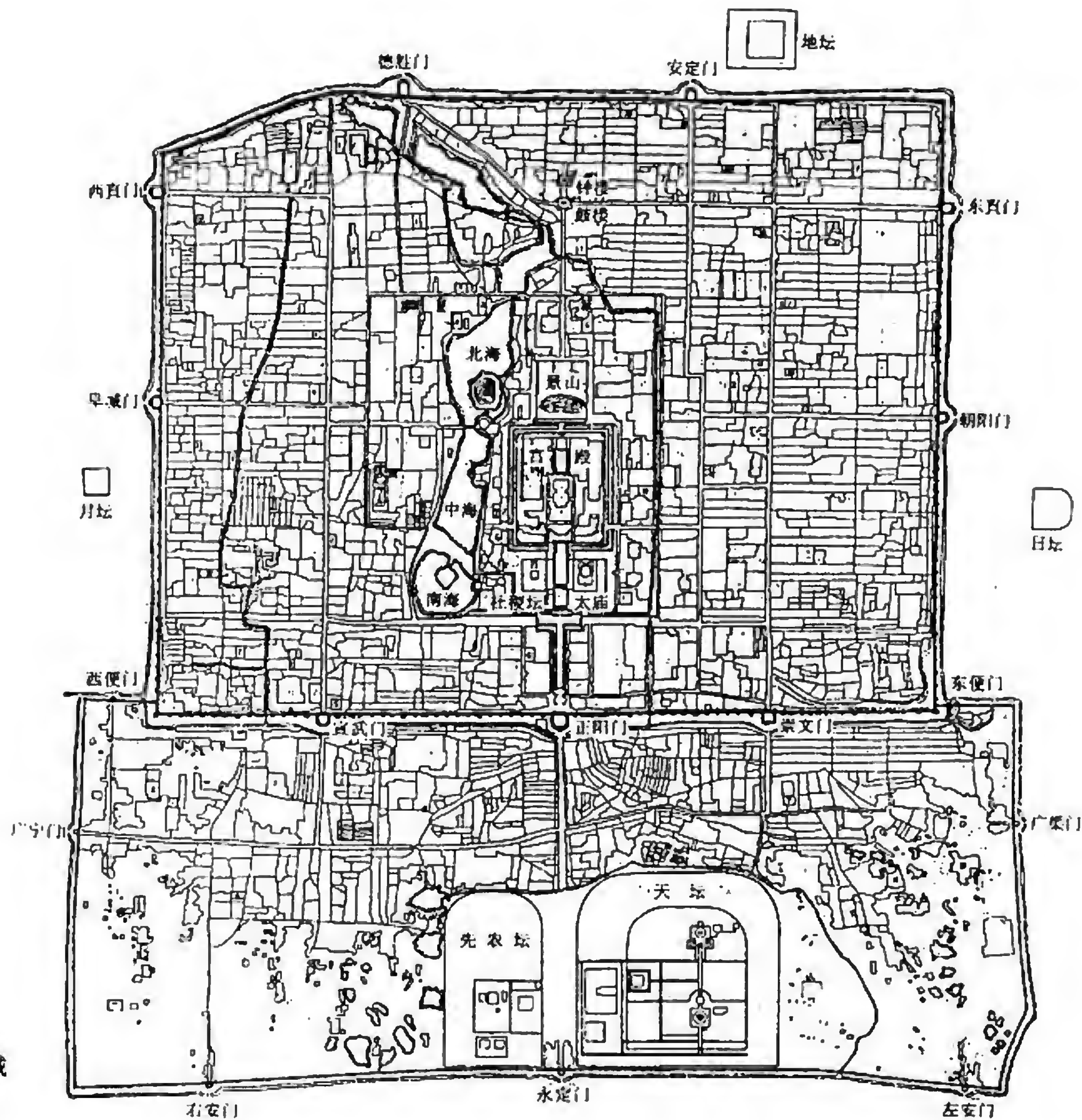


图 8－3　清乾隆时代北京城平面图

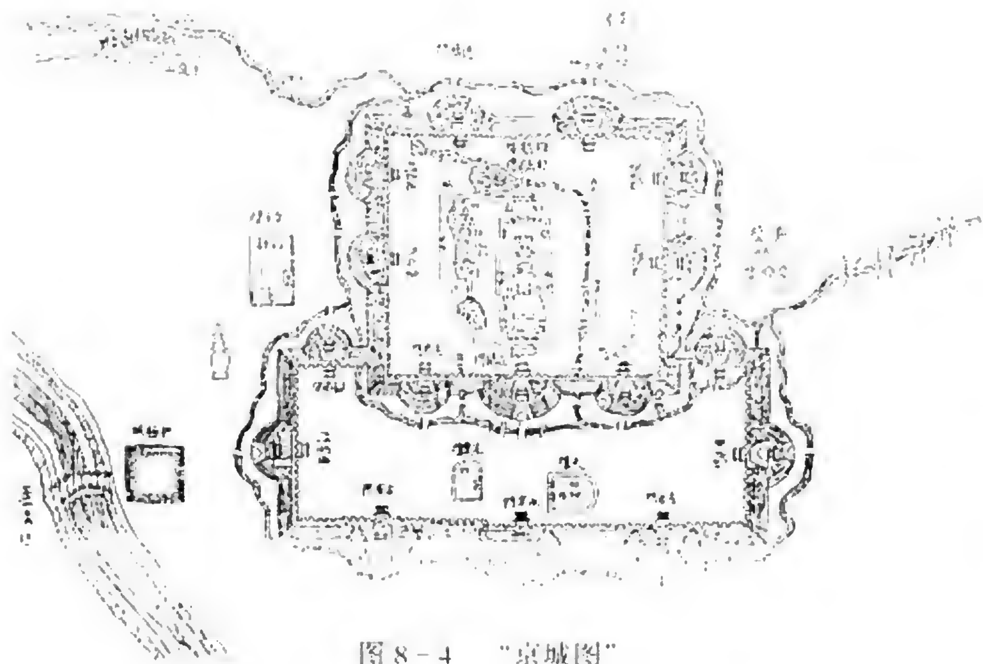
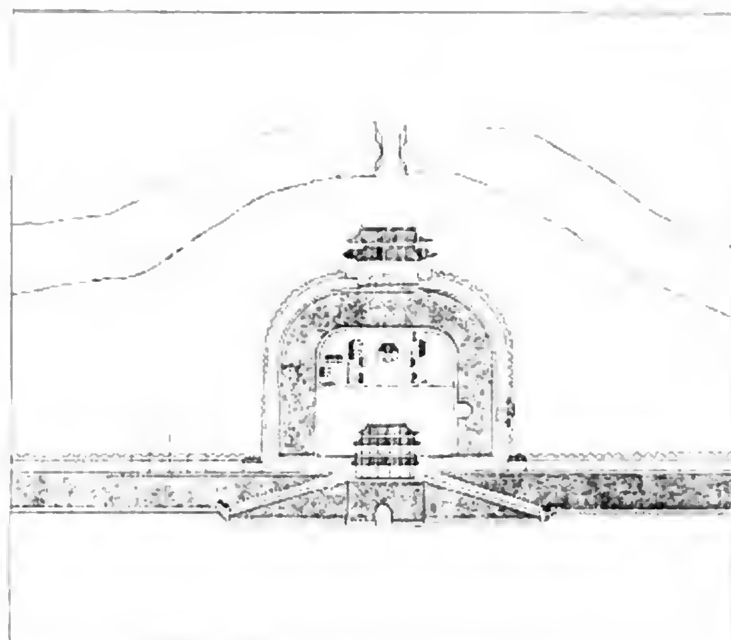

图8-4 "京城图"


图8-5 北京永定门旧景


图8-6 北京前门大街旧景


图8-7 清《乾隆南巡图卷》中的正阳门


图8-8 北京德胜门


图8-9 安定门及其瓮城平面图

北京中轴线的艺术成就

中国历代都城为了突出皇宫的显赫地位，大都有明确的中轴线，皇宫即位于中轴线上。唐长安宫城位于轴线北端，宫城前的轴线长达7.5公里。北宋汴梁大内在全城中部，宫前中轴线也有相当长度。这种处理，对于烘托宫城气氛有很大作用。但元代皇宫偏处城市南部，宫前距离很短，从宫城南门到都城南门大约只有1公里。中轴线穿过皇城、宫城，到北面的中心阁为止，全长不过4公里。中心阁以北的钟楼、鼓楼偏西，已不在中轴线上。明北京由于南面扩出外城，皇宫前的中轴线大为加长了，同时又将城市北部的钟、鼓二楼东移到中轴线上，延长了轴线的北段，使中轴全长达到7.5公里，在世界上算是数一数二的了，显示出驾驭全局的伟大气魄。皇宫串在轴线的中部，其前其后都有相应的重要建筑，形成起承转合的丰富节奏，比起唐长安宫城居中轴北端、轴线到达宫城区嘎然而止的处理，艺术上更为成功。

按城市构图，中轴线自南而北分为三大段。第一段自永定门至正阳门，长达3000米，最长，节奏也最和缓，是高潮前的铺垫。第二段自正阳门至景山，贯串宫前广场和整个宫城，长2500米，较短，是高潮所在。第三段从景山至钟、鼓二楼，最短，只有2000米，是高潮后的收束。第二段的处理最为浓郁，本身又可再分为三节。前节是正阳门、承天门、端门和午门三个串连的宫前广场。由于内城南墙比元大都向南展拓约二里，而宫城南墙只向南移出不到一里，所以由宫城正门到内城正门的距离比大都增加了一里，达到三里。在正阳门和承天门广场的起点大明门（清改大清门，今不存）之间设置了名为棋盘街的东西向街道，有利于内城南部东西方向的交通。中节即紫禁城，又可细分为前朝、后寝和御花园三部分。后节是作为全段结束的景山。整个第二段，空间远近开合，建筑体形起伏跌宕，气势抑扬顿挫，丰富多变。

欧洲人常说建筑是凝固的音乐。如果以音乐相比，那么全部中轴线的三段就好像是交响乐的三个乐章，第一段好比序曲，紫禁城是全曲高潮，相距很近的钟鼓二楼是全曲结尾的两个有力的和弦。全曲结束以后，似乎仍意犹未尽，最后再通过德胜、安定二门的城楼，将气势发散到遥远的天际，那两座城楼如同悠远的回声。在这首乐曲的"主弦律"周围，高大的城墙、巍峨的城楼、严整的街道和城市周围的几个建筑重点，都是它的和声。整座北京城就是这样高度有机地结合起来的，有着音乐般的和谐、史诗般的壮阔和数学般的严密，是可以与世界上任何名篇巨制媲美的艺术珍品。

北京城的艺术构思还体现了中国人特别擅长的色彩处理能力。中轴线上的高潮区域紫禁城广泛使用华贵的金黄色琉璃瓦，在沉实的暗红墙面和纯净的白色石栏衬托下闪闪发亮。散布在四外的坛庙的色彩与宫城基本一致，遥相呼应。而城楼和大片民居则都是灰瓦灰墙。它们又都统一在绿树之中，呈现着图案般的美丽。

英国人爱孟德•培根在他所著的《城市的设计》中说："也许在地球表面上人类最伟大的单项作品就是北京了，这座中国的城市是设计作为皇帝的居处，意图成为举世的中心的标志。……在设计上它是如此辉煌出色，对今日的城市来说，它还是提供丰富设计意念的一个源泉"。

二　地方城市

中国封建社会的地方城市带有鲜明的封建伦理化的政治特点。在中国，城市不仅是一个聚居的地方，更是封建皇朝派驻各地的政治统治中心，为了强化政权，展示正统思想的一整套井然有序的理性逻辑，于是在城市构图上逐渐形成了普遍遵行的模式。这一模式在明代，尤其在北方平原地区，由于不太受到地形的限制，表现得更为典型。它的一般面貌是：一、城市外轮廓是规整的方形或矩形，纵轴采取正南北方向。二、一般是在城墙四面各开一门，相对二门为干道组成十字；南北大街称通天街，为城市纵轴，东西大街为横轴。有些较小城市只开东南西三门，城内为丁字干道，是十字干道的变体。也有的在丁字干道偏西处另设北大街。个别城市有井字干道，城墙每面各开二门。城内其他道路形成较为规整的方格网络。三、衙署都在靠近城市中心的显著部位，如丁字干道交点以北。城内设有藩王王府的，也处在显著部位。四、明代以后，在干道交点处常建钟楼、鼓楼。此外，在明代晚期至清代，随着城市的发展，城门外常扩充出称为"关厢"的

附筑小城。以上几点，与欧洲中世纪城市的布局方式有显著不同。后者往往只是封建经济中心，以商人为主的市民是城市的主人，封建政治的力量比较薄弱。相应于西方基督教势力的强大，城市以教堂和具有市民公共活动中心意义的教堂广场为中心，街道由此呈放射状向外伸展，城市轮廓也很自由。由此，也可见出城市建筑与社会整体文化的密切关系。

除了上述的典型布局方式外，在丘陵河湖地区，由于地形和水上交通的自然发展，以及城市因商业发展而自发生长，也形成了一些不规整的布局，它们多见于南方。

以下，将通过几个实例作进一步说明。

沈阳

古称营州，辽金时始筑城池，元代出现“沈阳”之名，明洪武二十一年（1388）筑“沈阳中卫城”。中卫城方形，四边中间各开一门，内为十字干道，在干道交点附近建中心庙，是北方中心城市的典型样式。明万历年间，女真统一东北各部，努尔哈赤建国大金（史称后金），天命十年（明天启五年，1625）迁都沈阳，并始建沈阳宫殿。开始是在通天街南段路东建“八角殿”（即大政殿）为议政大殿，路西建前朝后寝的大内，这样宫殿区既不完整又不能突出它在城市中的地位。皇太极即位后，于天聪（1627～1636）初年改城名为“盛京”，并加以改造[2]。方城各面均辟二门，相对二门为干道，组成井字，宫殿区即在井字的中心方格内，面临南横街，完全解决了原来存在的问题。在井字北部的两个交点，东建钟楼，西建鼓楼，与宫殿区取得呼应，呈倒品字形，全城构图均衡。以后又在原城外围扩建外郭城，仍为方形，每面二门（图 8－10、11）。

沈阳城从普通的地方城市改建为王国的都城，是中国城市建设史上不多见的范例，典型地反映了中国封建城市突出政权的特点。

钟楼和鼓楼在明代城市中已相当普遍。早在汉代，在城市内划定的市场区中心，就常建有监督交易活动的“市楼”。元大都的规划中在城市北部商业区靠近全城中轴线处建钟楼和鼓楼，成为控制很大一片范围的制高点和构图中心。明代以后则在地方性城市中也开始在关键位置建造钟楼、鼓楼，有时合二而一。

西安

明代西安城在隋唐长安皇城的废址上建造。唐末昭宗时，朱全忠一声令下，尽拆长安宫室寺庙宅舍，挟

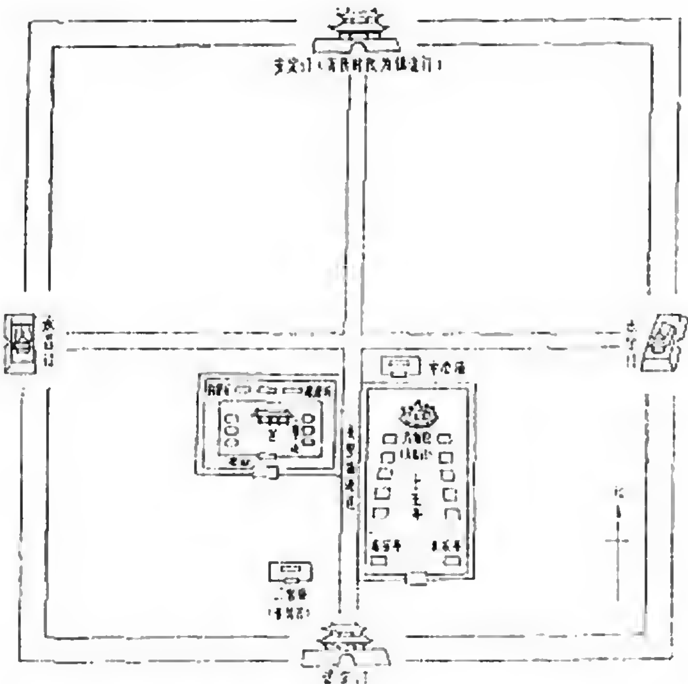


图 8－10　明沈阳中卫城与努尔哈赤所建宫殿

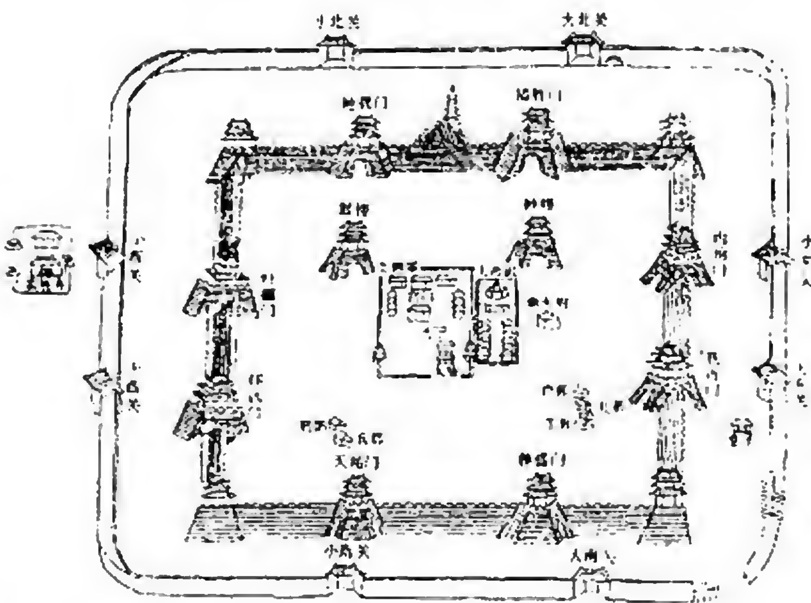


图 8－11　皇太极改造后的沈阳城

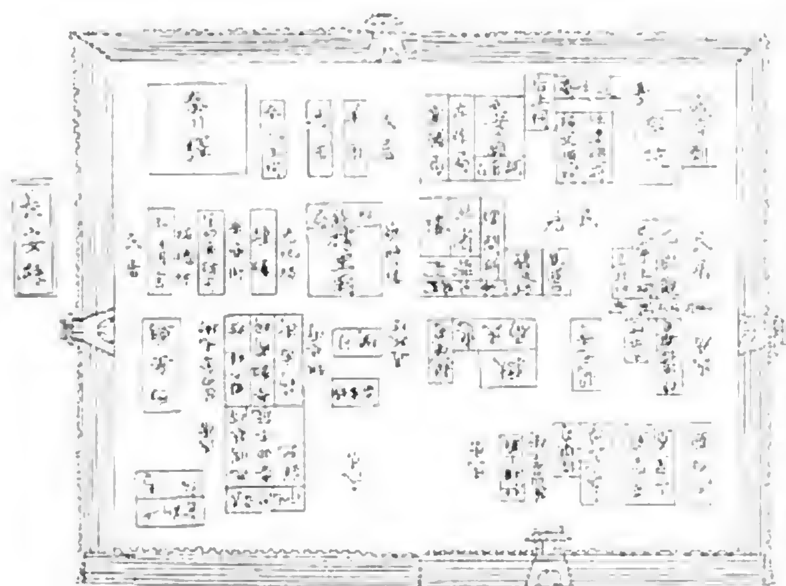


图 8－12　奉元城图



图 8－13　西安箭楼与城楼

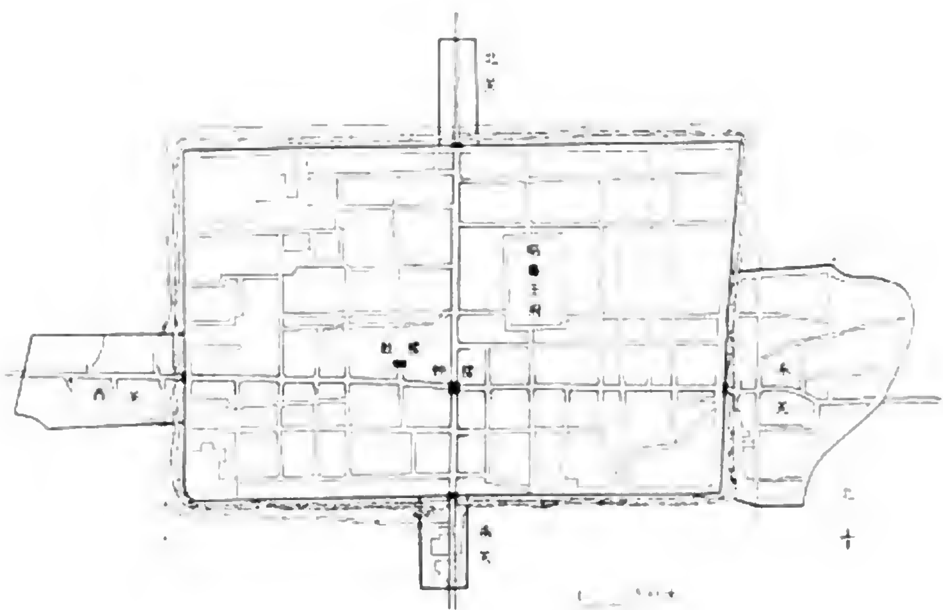


图 8－14　明清西安

迁昭宗及居民于洛阳。以后，节度使韩建曾稍事恢复，但废弃了郭城和宫城，仅将皇城改修。改修后的新城南墙和西墙即原长安皇城的南墙和西墙。宋元时长安户口大约只有万家，元时称奉元路（图 8－12）。明洪武三年（1370），朱元璋封次子朱爽为秦王，改奉元路为西安，在城内修建规模很大的秦王府，地点在元代十字形干道所划分出的东北部。为了不使王府局促于一隅，遂将元城东、北二墙各向外移约四分之一，洪武十一年完工。所以，明西安城十字干道的东西大街偏南，秦王府大致居于城市中心而略偏东北。洪武十三年和十七年先后建筑了鼓楼和钟楼。鼓楼在十字干道交点附近、西大街路北。钟楼起初也在西大街，嘉靖五年（1526）迁至十字干道交点处。西安城墙明初为土墙，隆庆二年（1568）开始在城外包砖。

西安城呈横长方形，周长约 14 公里，城墙高达 12 米；城四面各开一门，上有城楼；门外各附方形瓮城，上有箭楼，多层，形象与北京的相近，高达 30 余米，十分雄伟；城四角建角楼，四面各建许多马面（敌台）凸出城外，共九十八座；城外有护城河。整座城池“百雉巍峨，形势厚重，燕京之外，殆难多睹”（《咸宁长安两县续志》卷四）。秦王府则另有土城围绕，呈南北纵长的矩形（图 8－13、14）。

西安钟楼在城市构图上的作用很大。钟楼平面方形，下为砖砌方台，内有通向四方干道的十字券洞，台上建筑两层，下层之上有腰檐、平座，上层为四角攒尖重檐顶，也是“三滴水”。“三滴水”是明清时期城楼、钟楼、鼓楼等重要城市建筑上最常用的屋顶形式。钟楼造型端庄稳定，与各城楼、箭楼互为对景，再加

上高起的角楼，形成了丰富的立体轮廓。钟楼在平时有报时警夜作用，战时是协调各门守卫的指挥中心。

明代西安人口有所增加，随着工商业的发展，各城门外聚居着后来的居民，发展为“关厢”。因西安对外交通着重于东、西方向，故东、西关厢较大。明末崇祯时加筑了四关厢城。在四门外扩建关厢是明清各地城市的普遍现象。

其他城市

西安城市布局具有代表性，甘肃酒泉、山西大同（图8－15）、辽宁兴城和北方许多中小城市（图8－16），基本上同西安一样，而江苏南通、甘肃兰州、山西太谷和平遥等城市则对这种布局方式稍加变更。

南通纵长方形，只在东、南、西墙中部开城门，无北门，城内有丁字干道，南北干道自丁字交点出头稍向北延伸，尽端置州衙，坐北朝南。明中叶以后，又在城南加筑新城，延伸了城市中轴。

山东莱芜的布局几乎与南通完全相同，也是在丁字大街向北出头的一端置衙署（图8－17）

兰州为横长方形，在黄河南岸，主干道与南通近似，也是丁字形，但丁字不出头，在交点北侧直接置州衙，又在州衙西侧另设南北方向街道，通北门抵河滨（图8－18）。

太谷可以说是西安、南通和兰州三城的综合。太谷初建于北齐，名阳邑，隋改太谷，明景泰元年（1450）重修，清代成为全国票号业中心。城方形，每面约长1300米，东、南、西三面中间各开一门。城内为丁字干道，在干道交点建鼓楼，与西安相似。楼北丁字出头，尽端建县衙，与南通相似。北大街和北门都偏在西侧，则与兰州相似。城内有庙宇多处，以西南部的白塔寺最大，寺中有建于宋金的七层砖塔。与其对称，东南部是范围颇大的文庙。四座城门都有城楼并有瓮城，门外后期发展为关厢。因东门、南门是主要交

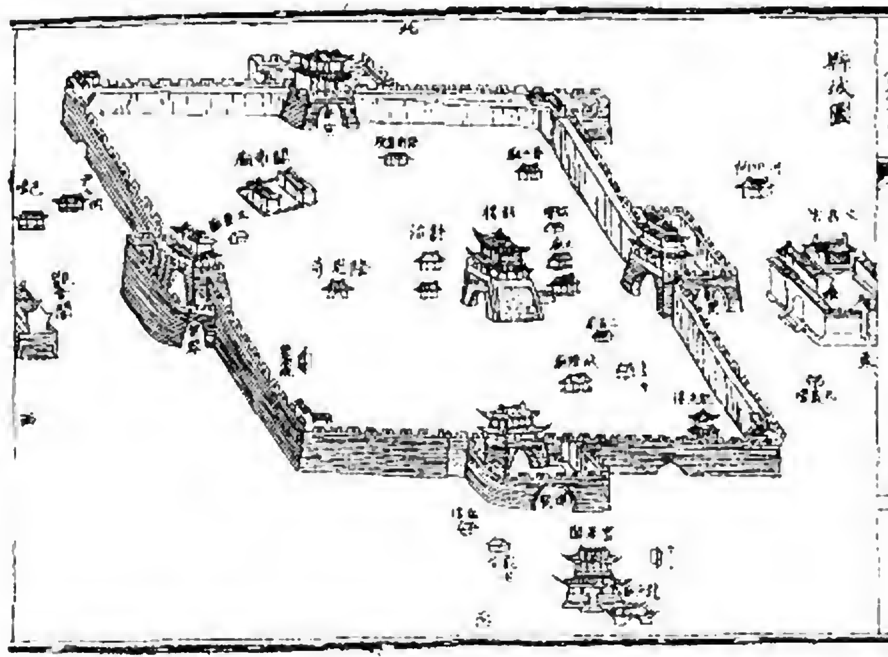


图8－16　“太原城图”

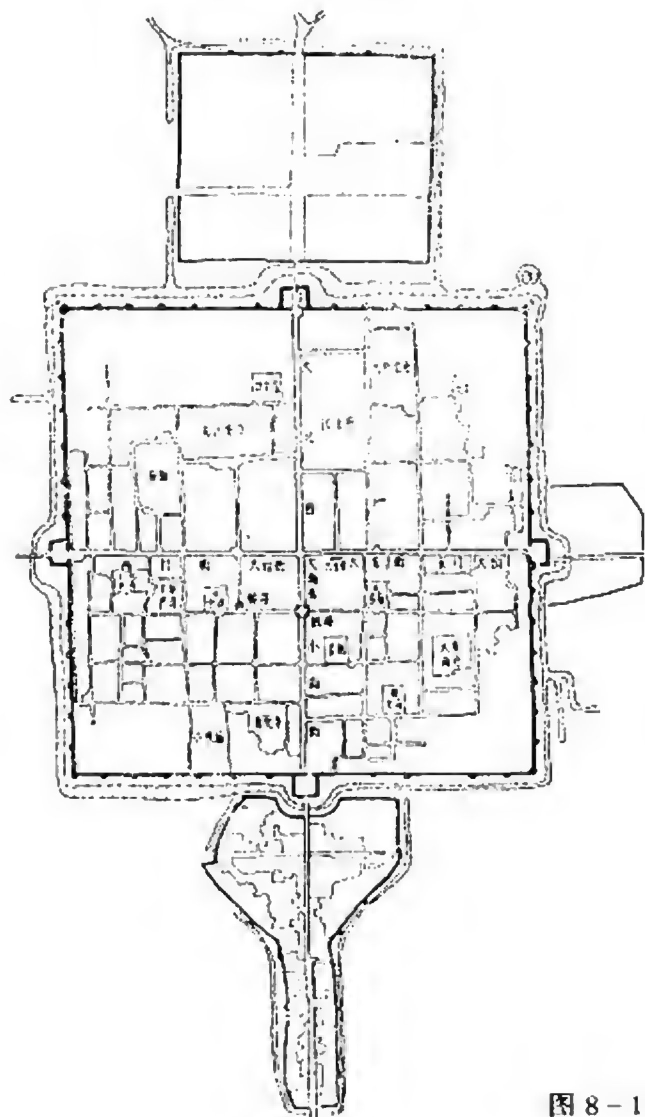


图8－15　山西大同

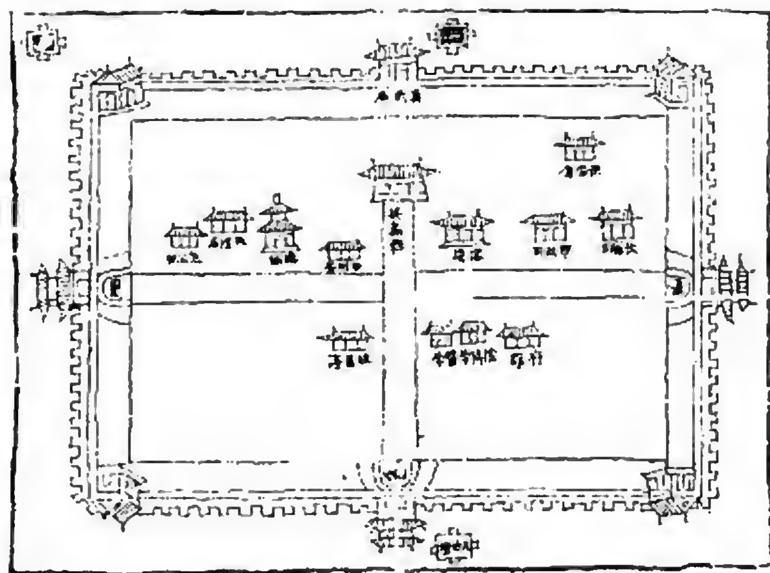


图 8－17 莱芜县城

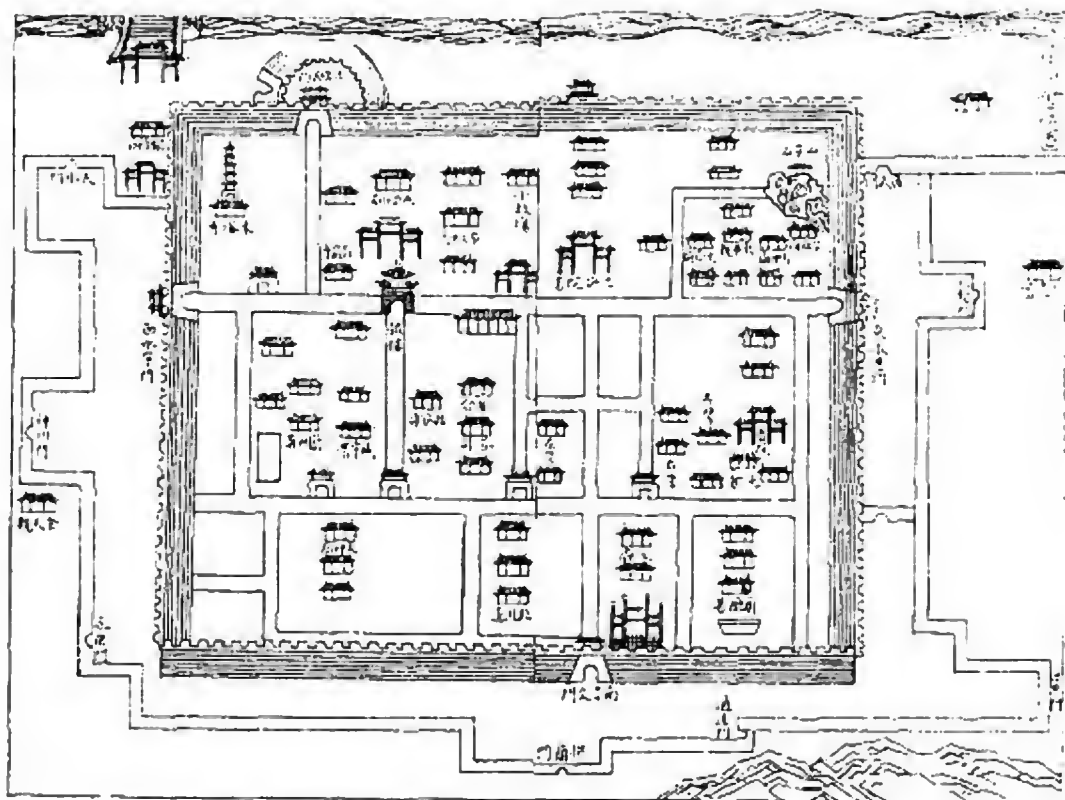
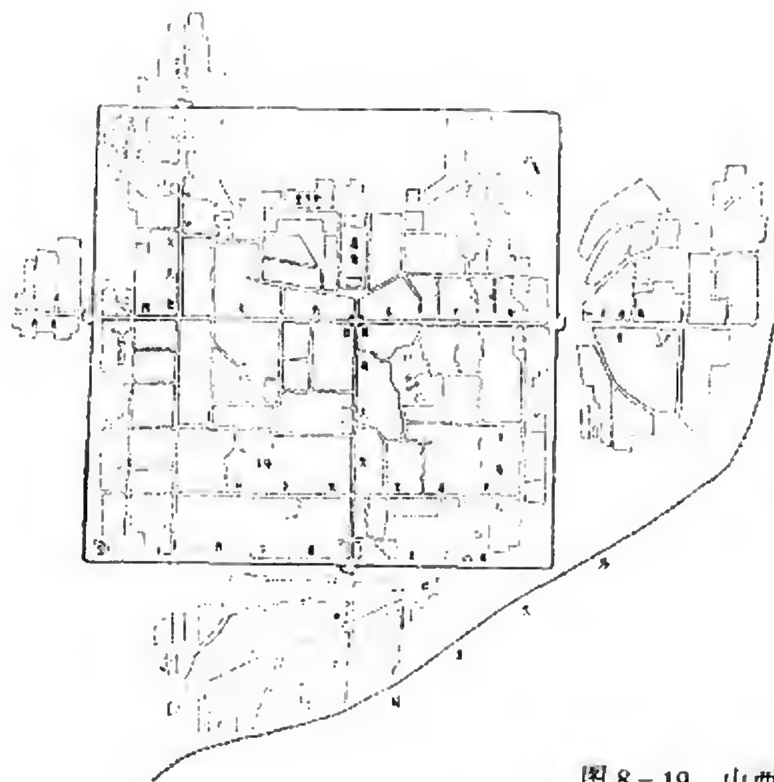


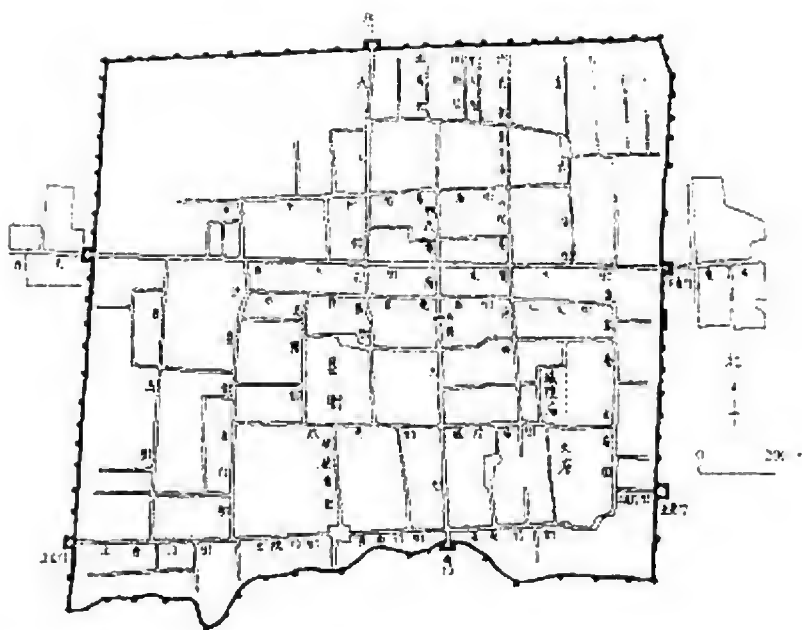
图 8－18 “兰州会城图”

通线，故东、南关厢较大（图 8－19）。

江苏松江与太谷大致相同，也是衙署居中，街道正交，北大街偏西，但南大街偏东。

平遥为古陶地，初置于秦，称平陶，后因“陶”与北魏太武帝拓跋焘之“焘”音同，改平遥。平遥与太谷都在山西中部，地少人众，均以善于经商和管理闻名。二地均在北京至西安的交通线上，货财转输，商业十分发达，都是全国驰名的票号业中心，经营全国官商汇兑。成立于清中叶的中国第一家票号日升昌就在平遥，至清末，平遥票号已有二十余家。平遥古城初建于西周，明洪武三年（1370）扩建，基本方形，仅南墙屈曲转折，全长 6 公里余。城东、西、南、北各开一门，门上有重檐城楼，门外都有瓮城，绕以护城河，城门外河上架吊桥。城墙土筑包砖，高 6～10 米，沿墙每隔 40～100 米加筑马面一座，共七十二座；除东南角建奎星楼外，各马面上均砖砌方形堞楼，共七十一座。各城楼已在抗日战争中被日军拆毁，现存城墙经整修仍相当完好，是中国现存保留完整城墙的四座城市之一（其他三座为西安、湖北荆州和辽宁兴城）。城内以东、西、南、北四条大街为干道，但南大街略偏东，与北大街并不对直，在南大街接近东大街处建市楼一座，高高耸立在城市中心，成为平遥八景之首（图 8－20；图版 111）。


图 8－19　山西太谷


图 8－20　山西平遥

总之，明清各地的城市一般都是外廓方正规矩，城内街道东西南北方向呈十字（或丁字）正交，衙署居中，主要地段建有高大的钟鼓楼。这些特点显示了唐代里坊制的影响。只有某些城市，因处在山地或者有曲折的水道穿过，或本身就是因工商业的繁荣而沿水道自然发展而形成的，才呈现出某种不规则的布局。此类城市在南方较多，如巴县（今重庆）、江西景德镇等。

第二节　宫　殿

明清先后建造过四处宫殿，即南京、中都和北京的明朝宫殿以及沈阳后金宫殿，完整保存下来的只有北京和沈阳两处，为硕果仅存。

先是元至正二十六年（1366），朱元璋在应天府称吴王时，在钟山之阳起造吴王新宫。洪武元年（1368）登帝位后，新宫继续建造，即南京宫殿（图 8－21）。次年又决定以临濠为中都并开始中都的城池和宫殿建设，却在洪武八年中都"功将完成"之际又收回成命，废中都，仍继续营建南京宫殿。朱棣夺位后即有迁都北京之意，在北京北昌平天寿山下营建陵墓，永乐十五年（1417）开始建造北京宫殿，十八年成，遂迁都。以后，北京宫殿在清代虽有增建和局部重建，但大多数建筑和总体布局仍为明代所成。

沈阳后金宫殿始建于天命十年（明天启五年，1625），天聪十年（明崇祯九年，1636）改国号为清，顺治元年（1644）明亡，沈阳为清朝陪都，其宫殿仍然保留并不断增建，乾隆年间增建更多，保存至今。

一　北京宫殿

北京宫殿又名紫禁城

早在秦始皇时，即称咸阳宫为"紫宫"，表明为帝王所居。"紫宫"原是天文学的星座名称，又叫紫垣或紫微宫、紫微垣，是环绕古代称为"帝星"的北极星周围十五颗星的总称。古人相信天人合一，天象与人事相互附会，北极星恒定不动，故名"帝星"，而以"紫宫"称其宫殿。秦汉时，皇宫也被称为"禁中"，就是

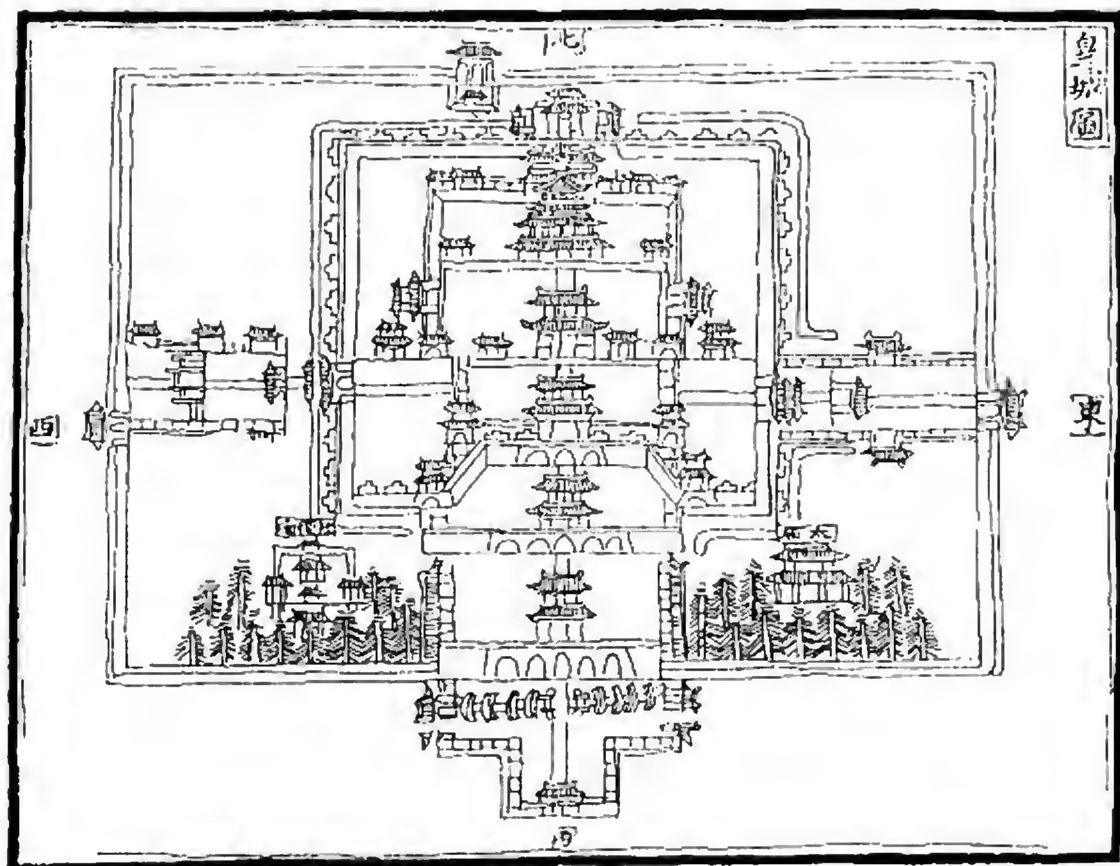


图 8－21　明南京“皇城图”

禁卫森严的地方。明代合紫、禁二字而称北京皇宫为紫禁城，清仍之，今则称故宫。

紫禁城总体规划沿用了南京和中都宫殿的方式，但规模更大。据《大明会典》记中都宫殿，“如京师（即南京）之制”，仅“稍加增益，规模益闳壮”，知中都宫殿已比南京新宫大。明·朱国桢《涌幢小品》叙述北京宫殿，也说“悉如南京之制，而弘敞过之”。南京、中都宫殿建造基本同时，都是北京宫殿的先导。论传统的延续性，这三座宫殿都远承了隋唐以来尤其是金元宫殿的构思，并更加增益完善。若论艺术构图的完美，可以说紫禁城是中国宫殿建筑的总结和最高水平的代表。

紫禁城呈南北纵长的矩形，城墙内外包砖，四面各开一门，外绕称为“筒子河”的护城河，四角各有一平面曲尺形的角楼。不仅如此，若延伸紫禁城的中轴线，向南有直出皇城近抵北京内城正门正阳门的前导空间，向北有作为紫禁城背景的景山为后续收束。所以，对于紫禁城艺术构图包括其环境艺术的分析，理应包括内部和外部所有的这些部分。

紫禁城中轴线空间构图

从正阳门以北宫殿区起点大明门（大清门）算起，向北穿过皇城、宫城，至景山，中轴线全长约 2500 米，分为三节，第一节前导空间由大明门至午门，三个串联的宫前广场，长达 1250 米，恰为全长的一半；第二节即紫禁城本身，由前朝、后寝（又可称外朝、内廷）和御花园三部组成，长约 950 米；第三节是系列的收束，自紫禁城北门神武门至景山峰顶万春亭，长约 300 米。每一节和各节中的每一小段，艺术手法和艺术效果各有不同，但都围绕着渲染皇权这一主题，相互连贯，前后呼应，一气呵成。

一、前导空间，承天门、端门和午门前的三座广场　大明门建在平地上，体量较小，形象也不突出，只是一座单檐庑殿顶的三券门屋，砖建。门内广场呈丁字形，先是丁字长长的一竖，两旁夹建长段低平的千步廊。以远处的承天门为对景，纵长的广场和千步廊的透视线有很强的引导性，千步廊低矮而平淡的处理意在尽量压低它的气势，为壮丽的承天门预作充分的铺垫。承天门前面，广场忽作横向伸展，横向两端各有一座类似大明门的门屋。高大的承天门城楼立在城台上，面阔九间，重檐歇山顶，城台开有五个券门，门前有金水河和正对五个门的五座石拱桥。洁白的石桥栏杆、华表和石狮，与红墙黄瓦互相辉映，显得十分辉煌，气

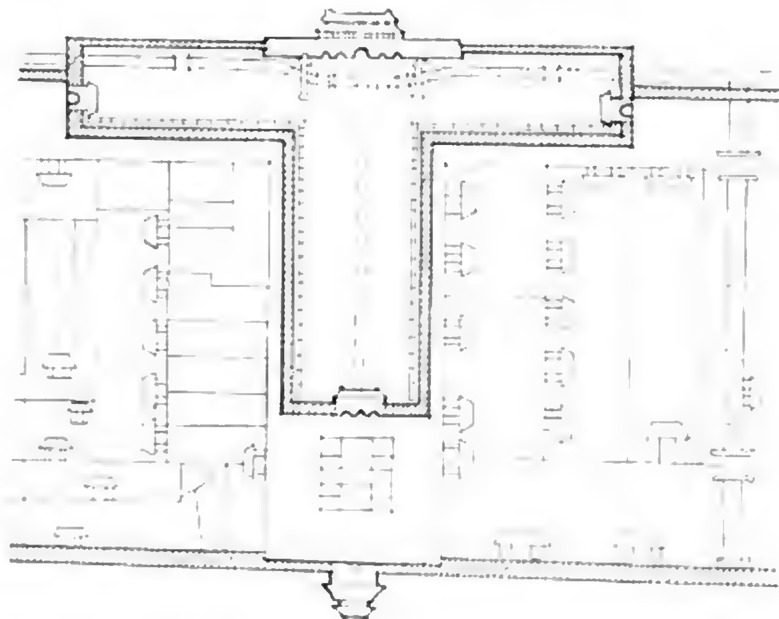


图 8－22　清人绘天安门广场平面



图 8－23　北京大清门、天安门旧景

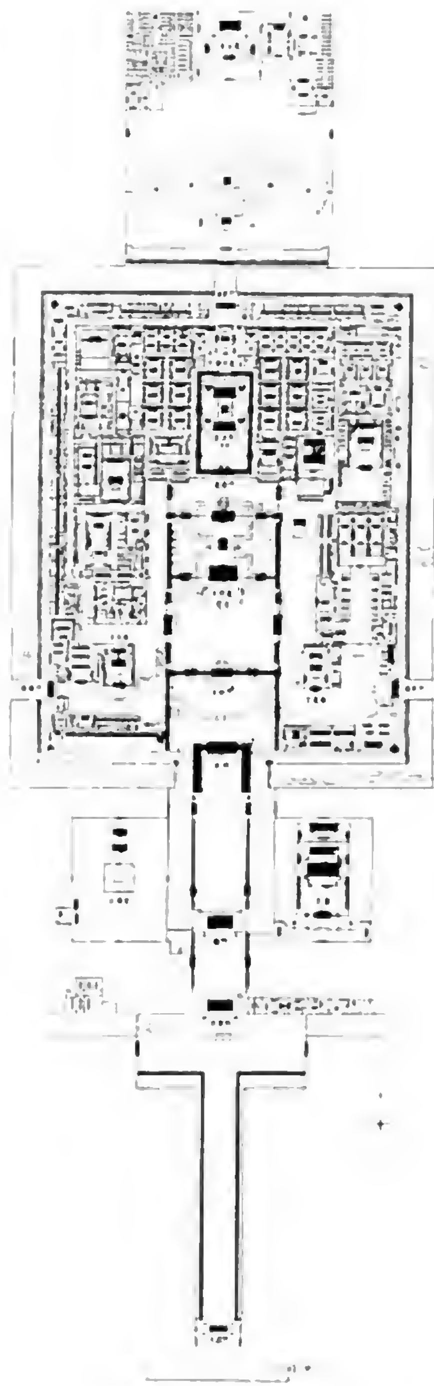


图 8－24　北京紫禁城总平面

势开阔雄伟，与大明门内的窄小低平形成强烈对比，是前导序列的第一个高潮。这种欲扬先抑的处理是中国建群体构图经常采用的手法。中国建筑鄙视一目了然，不屑急于求成，讲究含蓄和内在，承天门广场是其杰出的范例（图 8－22、23；图版 112）。

端门广场方形略长，虽比千步廊部分宽，但较承天门前的横向尺度收缩很多，四面封闭，气氛为之一收。它的性格中庸平静，是一个过渡性空间，预示着另一个更大的高潮。

午门广场与端门广场同宽，而进深大为加长，尽端午门巍然屹立。午门作为宫城正门，即所谓宫阙，继承了隋唐以来的传统，平面作向南敞开的倒凹字形。在高大的城台上，正中重檐庑殿顶大殿体制最崇，从广场地面至殿顶高约 40 米，是紫禁城最高的建筑。大殿两侧以低平廊庑连接，至左右凹字形转角处和前伸的尽端各建一座重檐方亭，整体轮廓错落，体量雄伟，是整个宫殿前导部分的最高潮并就此结束。午门因由五座殿、亭构成，俗称五凤楼。午门广场的气氛以震慑为标的，巨大的建筑体量造成了压倒一切的威势，显示了皇权的凛然不可侵犯。“精神在物质的重量下感到压抑，而压抑之感正是崇拜的起始点。”[3]为了达到这样的艺术效果，建筑师采取了如下手法：其一，采用四面封闭而狭长的广场形式，人们沿着这个广场的中道行进需要较长的时间，情感可以得到充分酝酿。其二，过远的视距将会削弱广场尽头主要建筑的体量感，于是

将广场两侧的朝房尽量压低，以对比午门的高大；午门下有两座值卫小屋，更有意压小尺度，也有助于反衬午门的高大。同时，午门本身采用凹字形平面，左右前伸，拉近了建筑与人的距离，扩大了景物的水平视角，也丰富了整体造型。其三，凹字形平面有很强的表现力，当人们距午门越来越近时，三面围合的巨大建筑扑面而来，高峻单调的红色城墙渐渐占满整个视野，封闭、压抑而紧张的感受步步增强。午门正面开三门，门洞口方形，也是一个有意味的处理，它比起圆拱门更为肃穆，没有和缓和通融的余地。明朝是一个高度强化的封建君主专制政权，要求建筑艺术反映这种社会属性，午门即其一例。它比起前代与之相当的建筑如唐大明宫含元殿，虽然规模较小，却更加森严冷峻，不同于含元殿的开阔、明朗（图 22；图版 10、11）。

二、作为中心和高潮的前朝、后寝、御花园　进入午门就开始了轴线的第二节，首先遇到的奉天门（后改皇极门，清改太和门）广场，气氛较午门广场大为缓和，它是从大明门起三个宫廷广场气氛层层加紧之后，转向全系列最大的高潮奉天（后改皇极，清改太和）殿广场之前的缓冲。奉天门广场呈横长矩形，其东西距离约为午门广场的两倍，而建筑体量不大，由地面至奉天门殿顶约高 25 米。又一条金水河自西向东流过广场的中部，向南弧曲呈弓形，上架五座石拱桥，也增加了不少活泼气息。

奉天殿（清太和殿）广场与奉天门广场同宽，但进深较大，呈正方形，它是整个宫殿区乃至整个北京城的核心。大殿高踞于三层白石台基之上，宽大的台基向前凸出于广场中。为了保持院庭空间的完整，大殿前檐与院庭后界平，大殿本身已在院庭以外。奉天殿经多次重建，现存者系清康熙三十七年（1698）建成，仍保持了原建的规模和形象。殿身面阔九间，进深显四间，带周围廊（左右廊在山面檐柱处有墙，后廊包在殿内），通面阔达 60 米，面积达 2380 平方米，是中国现存最大殿堂之一。从广场地面至殿顶高约 37 米，单层，重檐庑殿顶。它的巨大体量以及与层台合成的金字塔式立体构图，使它显得异常庄重稳定，严肃和凛然不可侵犯，象征皇权的巩固。微微翘起的屋角和略微内凹的屋面也表现出沉实稳重的性格。大殿左右接建廊屋（清改为高墙）随台层层跌落，连接着台侧两座不大的门屋，它们与大殿形成品字形立面构图，是大殿的陪衬。院庭四面廊庑围合，左右廊庑正中分别为体仁、弘义两座楼阁，形成院庭横轴。二楼稍北有通向东、西的左、右翼门。庭院南缘正中即奉天门，左、右又有较小二门，再远些的与东、西廊庑交接处有名为崇楼的角楼。整个广场约 4 万平方米。从大明门开始到奉天殿以至后廷，所有广场全用大砖和石铺砌，没有绿化处理，以显示严肃的基调。

但奉天殿广场显示的气氛与午门广场和奉天门广场相比，在统一的严肃基调中又各有不同，它没有午门广场那么威猛森严，却比承天门广场更显得庄严隆重，其性格内涵更为深沉丰富，在庄重严肃之中蕴含着平和、宁静和壮阔。庄严地显示了“礼”，“礼辨异”，强调区别君臣尊卑的等级秩序，渲染天子的权威；平和宁静寓含着“乐”，“乐统同”，强调社会的统一协同，维系民心的和谐安定，也规范着天子应该躬自奉行的“爱人”之“仁”。所以，不能一味的威猛，也不能过分的平和，而是二者的对立统一。在这里既要保持天子的尊严，又要体现天子的“宽仁厚泽”，还要通过壮阔和隆重来张示皇帝统治下的这个伟大帝国的气概。艺术家通过这些本来毫无感情色彩的砖瓦木石和在本质上不具有指事状物功能的建筑及其组合，把如此复杂精微的思想意识，抽象地但却十分明确地宣示出来了，它的艺术成就是中国艺术史的骄傲。像这样一种在封建社会中几乎已成为全民意识的群体心态、这种包涵着深刻意义的一整套社会观念，也只有通过建筑这种抽象形式的艺术，才能充分地表现出来（图 8－25～29；图版 115～119）。

奉天殿后面是华盖（后改中极，清改中和）殿和谨身（后改建极，清改保和）殿。华盖殿平面方形，单檐攒尖顶；谨身殿平面横长方形，重檐歇山顶，二殿体量都比奉天殿小很多。此二殿与奉天殿同在一座三层白石台基上。台基作工字形，为宋金元工字殿的遗意。工字台基前沿凸出广大月台，若依上南下北方位，则呈”土”字。按中国金、木、水、火、土的五行观念，土居中央，最为尊贵。二殿所处院落与奉天殿院落同宽，但深度较浅，也有东西廊庑和东北、西北两座角楼，谨身殿左右还有两座门屋。它们是奉天殿广场的陪衬，由此转入后寝（图 8－30～32）。

后寝以横向的乾清门广场为前导，本身却是一座纵长庭院，内部又分为前中后三院。前院最大，主体建

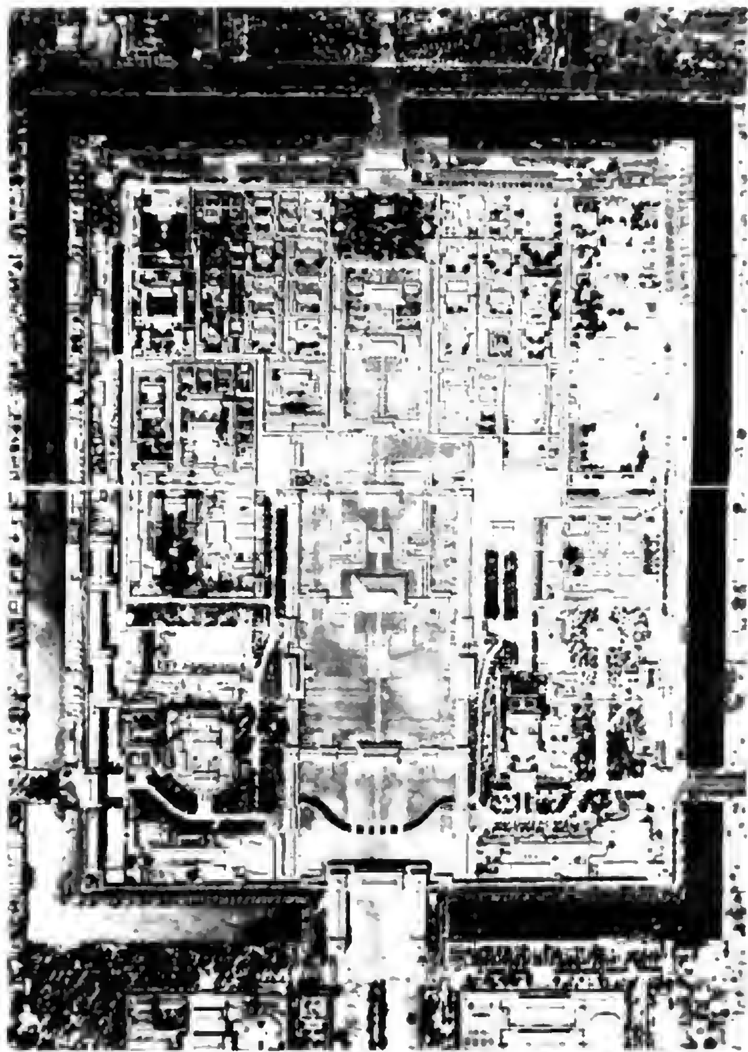
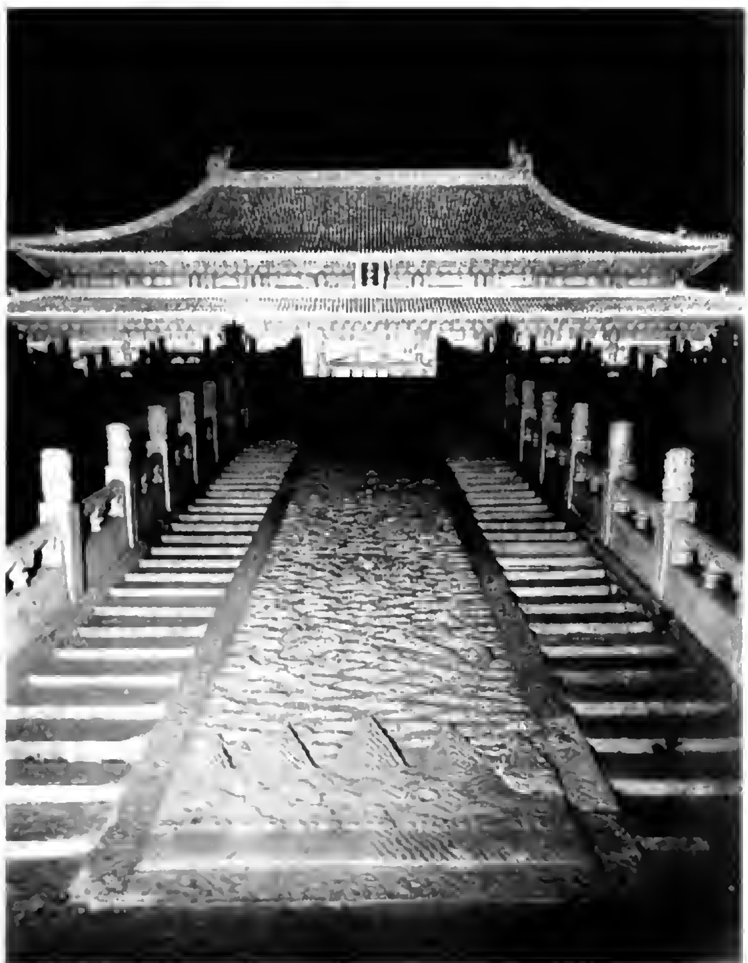


图 8 - 25　高空航拍紫禁城总平面



图 8 - 26　紫禁城鸟瞰

图 8 - 27　紫禁城太和殿之夜



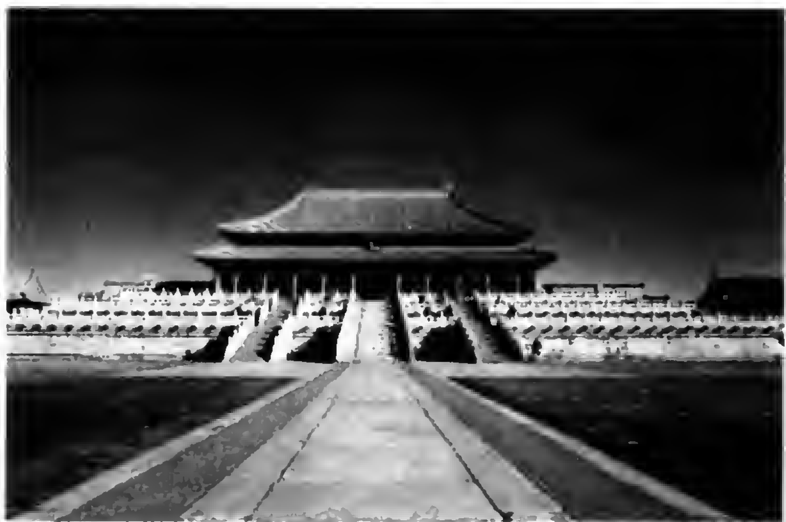
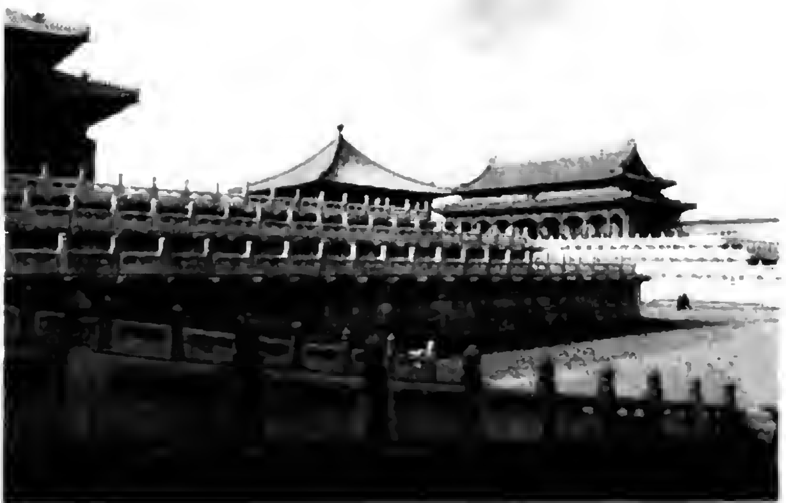


图 8 - 28　太和殿

图 8 - 29　紫禁城三大殿三层白石台座



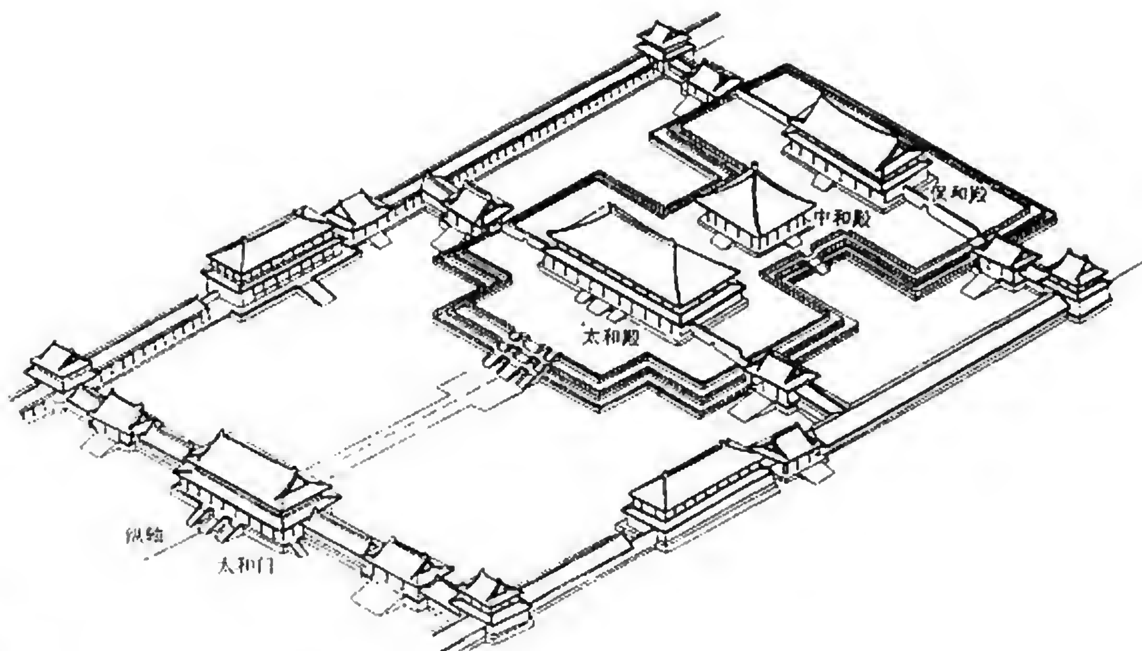


图 8－30　紫禁城前朝三大殿鸟瞰

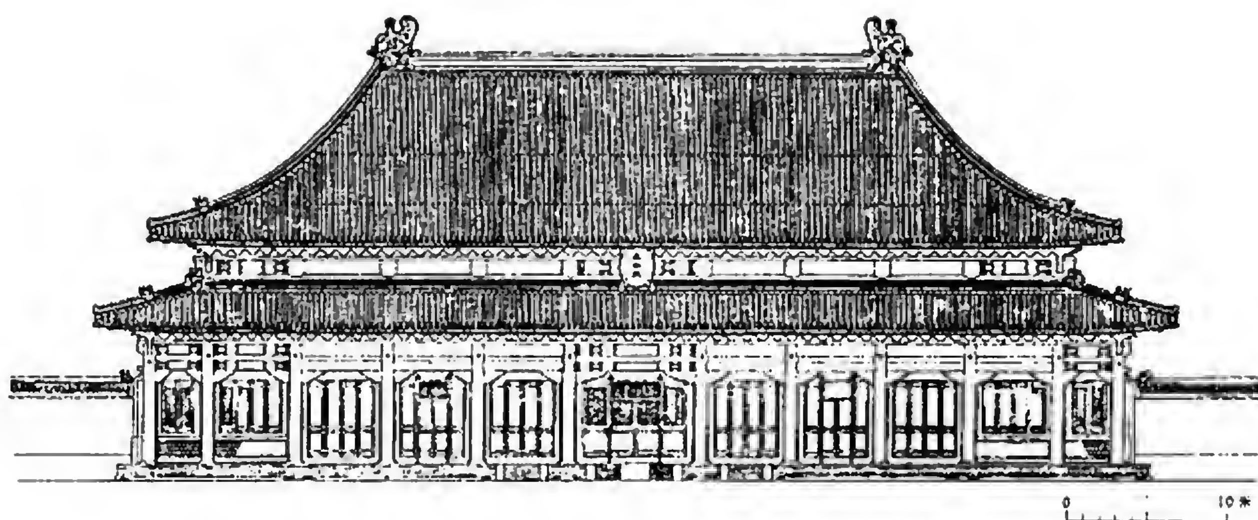


图 8－31　太和殿立面

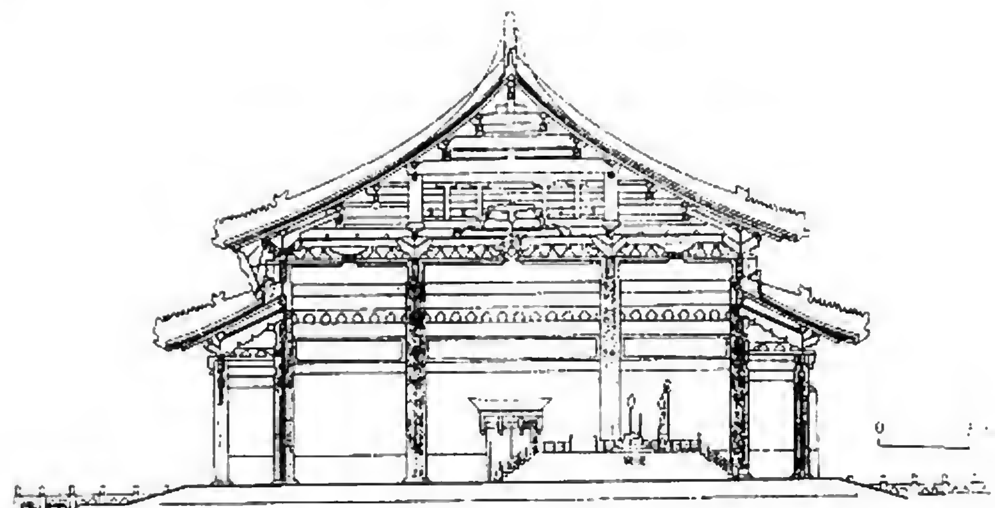


图 8－32　太和殿横剖面

筑为乾清宫大殿。中院较小，主体建筑是坤宁宫，以后又在乾清宫、坤宁宫之间加建一座平面方形的交泰殿，三殿共同坐落在一个一层高的工字形石台基上，由乾清门到乾清宫有高出地面的石砌甬道。后院最小，方向横长，是进入御花园的通道。后寝的建筑和院落都比前朝小得多，但平面规制和建筑形象与前朝相似，仿佛是交响乐曲主题的再现，以此与前朝相呼应。在礼制上，后寝是皇帝和皇后居住的地方，所以相对于“前朝”而称为“后寝”（图 8－33～36）。后寝已开始少量绿化。



图 8-33 紫禁城乾清门



图 8-34 乾清门前铜狮



图 8-35 紫禁城乾清宫

图 8-36 紫禁城交泰殿与坤宁宫



图 8-37 紫禁城御花园



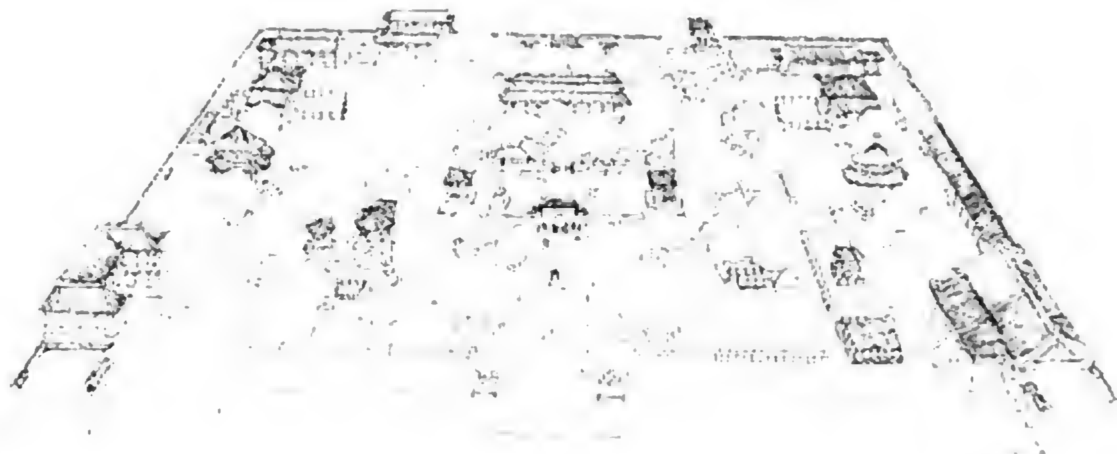


图8-38 御花园鸟瞰



图8-39 紫禁城神武门



图8-40 从紫禁城内望景山

御花园在紫禁城中轴线北端，面阔与后寝相同，进深更小，虽名为花园，但所有建筑、道路、小池甚至花坛和栽植，都是按照规整对称的格局规划的，只有些局部的变化。因为是在格局严整的皇宫里面的花园，又位于中轴线上，必须服从全局格调的完整，所以与中国园林特别强调的自由格局很不相同。但其中古木参天，浓荫匝地，花香袭人，波底藏鱼，毕竟还是很富于生活情趣的地方（图8-37、38；图版120、121）。

三、系列的收束，景山 御花园以北，通过一个小广场就到了高大的神武门（图版8-39）。出门过了护城河，面对着的是景山。景山沿山脊布列五亭，五亭东西距约320米，中心方亭顶尖距地面高约60米。景山的堆筑对于全序列有重大作用，是明代宫殿建筑的一个成功创造。首先，对于紫禁城来说，沿轴线而来的汹汹气势需要一个有力的结束，它的体量不能过小，但又不能是一个太大的建筑，以免夺去宫内建筑的声势，堆筑起颇大的景山而在山顶建造不大的亭子，不失为非常巧妙的处理。其次，整座宫城也需要一座屏障作为背景，以丰富宫城中能看到的天际线和天际色彩，提示宫城的规模，也是宫城与宫城以外大环境的一种联系，诚如清代乾隆皇帝所说："宫殿屏依，则曰景山"（图8-40）。

景山五亭的处理也颇堪品味，正中万春亭最大，方形三重檐，绿边黄琉璃瓦顶；两旁二亭较小，八角重檐，黄边绿琉璃瓦顶；最外二亭最小，圆形重檐，绿琉璃瓦顶。它们在体量、体形和色彩上都呈现了富有韵律的变化。方形、黄色，较为严肃，与宫殿的气氛、宫殿中绝大多数建筑所采用的矩形、方形平面以及普遍使用的黄琉璃瓦屋顶更易协调，所以用在从宫中经常可以看见的中央大亭上。圆形、绿色，较为灵巧，与紫禁城外的广大内苑更易融合，所以用在外侧的小亭上。二者之间又有联系和过渡，其巧思精微，具见匠心。

紫禁城的艺术成就

明代宫殿区轴线上的三节处理，有的是在前代基础上加以发展，有的则是创造，其总的艺术水平比前代有很大提高。

置于皇城正门承天门前的丁字形宫前广场和千步廊的格局，开创于北宋并为金元所继承。但宋金的丁字形广场都在宫城正门之前，位于皇城正门和宫城正门之间，宫前广场只此一个。元代将它前移至皇城正门之前，位于都城正门与皇城正门之间，另在宫城正门前增加了一重广场，宫殿前导的气势更大也更丰富了。明代宫城正门午门与都城（此指内城）正门正阳门之间的距离拉长到三里多，宫城正门与皇城正门之间的距离也增加了，此外在宫城正门和皇城正门之间还增加了一个端门广场，使宫前广场成为串联的三个，大大加强了它们的表现力。

宫城内的前朝后寝布局更是早已有之。据《考工记》等先秦文献，西周时已形成宫殿的所谓"五门三朝"制度。五门，即都城正门皋门，包括"左祖右社"在内的整个宫殿区的大门库门，宫殿本身的大门雉门，雉门内的应门，宫殿前朝、后寝之间的路门。三朝指三个广场，即雉门前的外朝、应门内的治朝和路门内的燕朝。外朝以决国之大事、举行大典；治朝为国君处理一般政事的地方；燕朝为国君与亲贵日常议事之所，可以稍宽礼仪。雉门前设"两观"即阙。唐代开始，三朝已不指广场而仅指相应的三座建筑，名称也有改变，即大朝、常朝和日朝。紫禁城明显继承了这些观念和布局方式，正阳门、承天门、作为宫阙的午门、奉天门、乾清门，分别相当于皋、库、雉、应、路五门；午门城楼、奉天殿和乾清宫大殿分别相当于大朝、常朝和日朝。

宋代不称宫阙为大朝，而将前朝大殿大庆殿称为大朝，其后的紫宸殿称为常朝，紫宸西的垂拱殿称为日朝。因汴梁宫殿系由旧有州衙改建，不甚规整，紫宸殿与大庆殿不相直贯而稍偏向西。金中都纠正了汴宫的做法，顺中轴线直贯前朝、后寝两座宫院。元大都承续金代，元末还可能在后寝以北增建了花园。明代继承元代有朝、寝、园的纵深三重布局。据复原研究，宋金元三代宫殿的前后两重宫院规模都差不多，明代则将前朝部分加大，后寝部分收小，花园更小，加强了三者之间的性格对比，突出了前朝的主体地位。

又如宋金元三代通向宫城东、西华门的横街都设在前后两个宫院之间，明代则将其前移至宫城正门午门与前朝正门奉天门之间，宫城东西二门（东、西华门）也随之前移，在前朝、后寝之间只有一个过渡性的乾清门广场。这一改动，加强了前朝、后寝二个部分在气势上的连贯，保证了后寝宫院生活的隐秘性，也使臣属进入宫城后可以直趋前朝。

至于景山之设，则是明代的首创，使空间序列更为完整。

明代宫殿建筑群前后三节，各节中又分数段，这是中国古代建筑艺术群体构图的最高典范。古希腊美学家亚里斯多德在《诗学》中这样论述艺术品的完整："说完整，我是说一件具有开头、中间、结尾的事情。开头，是不需要假定任何事情在它的前面，但要有某些事情跟在它的后面；结尾，相反，必须假设在它以前有某些事情，必然的或盖然的，但后面却不需要任何事情跟着；中间，则假定前面有些事情发生而后面有些事情跟着"。他认为任何艺术品都必须运用多样统一的原则，每一个组成部分都有符合自己身份的特点，而总体又应该是一个有机统一体。北京宫殿中轴线各部分的处理都符合这一原则，但却比经过亚里斯多德高度概括了的情况复杂得多。例如，宫殿区中轴线是整座北京城中轴线的一部分，它的处理还必须与全城互相关照。又如宫殿的中轴线，在一个大节中往往又可以分出一些小段落，这些小段落甚至还能再细分出更低一个层次的小段落；这些不同层级的段落，都各自具有开头、中间和结尾，对它们的处理，既要符合于其作为低层级小段落的身份，又要层层关照到整体。就全北京城而言，可分为永定门至正阳门、大明门至景山、景山至钟鼓楼等具有开头、中间、结尾的三大段。就宫殿区而言，可分为大明门至午门、午门至神武门、神武门至景山的三段。而从大明门至午门，又可分为奉天门、端门和午门三个广场；从午门至神武门，则可分为前朝、后寝和御花园。再深入一步，就前朝而言，又可有奉天门广场、奉天殿广场和华盖谨身二殿所在的院

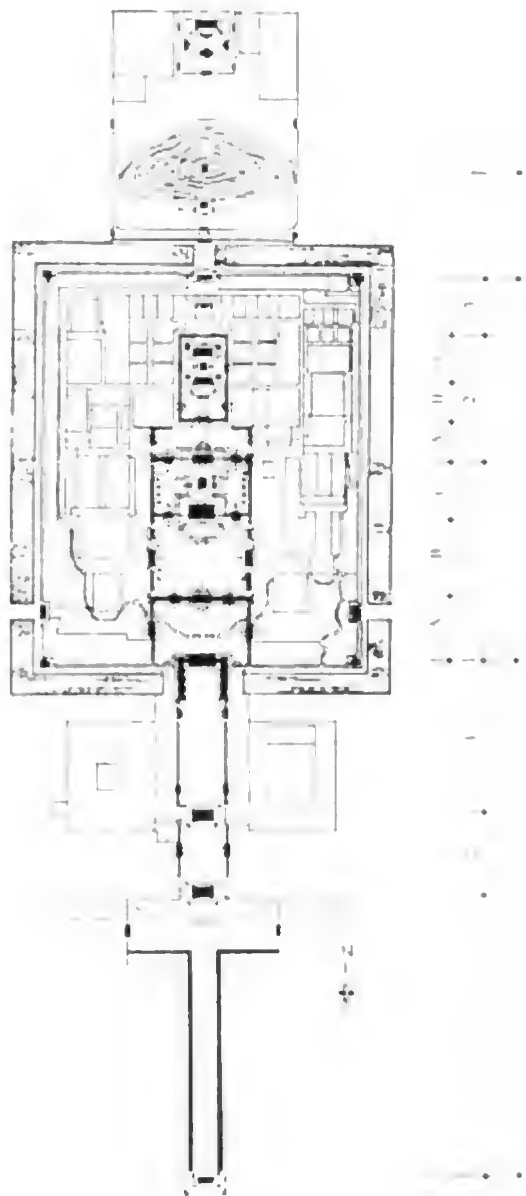




图8-42 紫禁城角楼

图8-41 紫禁城纵轴线的三段构图

落。如此，可以得出四个层级的三段划分，对于某一局部，它可能是较低层级的开头或结尾，但就其较高层级而言又可能具有过渡的身份。这种多重身份要求艺术家具有精微的审察能力和排挞的驾驭全局的魄力。奉天门广场，既是前朝三段的开头，也是前朝后寝御花园三段的前导，同时还是午门与奉天殿之间的过渡。景山，是宫殿区三大段的结尾，而在全城范围内又是宫殿区和全城后段之间的过渡。所以，对于它们的处理，就不能不综合权衡它们因在各层级中所占地位之不同而具备的全部特性。

关于各层级的三段序列处理，又有以下四种情形：一、属于较高层级的，都是前为引导，中为高潮，后为结尾，全城三段、宫殿区三段都是这样。一般来说，前段最长，在高潮之前进行充分的酝酿；中段较短，处理最为丰富浓郁，焦点集中；后段最短，结束时嘎然而止，或略作延续。二、属于次高层级的，多依从前为高潮、中为次高潮、后为结尾的顺序，如紫禁城内的前朝、后寝和御花园，前段最长，后段最短，显示三段重要程度的不同。三、属于较低层级的，也以中段为高潮，如奉天殿广场，其前导是奉天门广场，结尾是华盖谨身二殿的院落。由于奉天门广场之前还有一个高一层级的很有分量的引导部分，即三个宫前广场，所以本层级的前段就不必再过事踵华了，只须把上一个三段的引导气势恰当引入这一层级即可，而把最长的部分留给中段奉天殿，使高潮得到更加充分的表现。四、也属于较低的层级，前、后两段都是高潮，而中段是两个高潮之间的过渡，如承天门、端门和午门这三个宫前广场，前段和后段较长，中段联结部分最短。总之，犹如一部组织严密的交响乐，紫禁城的艺术序列具有精微的内在逻辑。

从紫禁城的例子还可以看到，对于第二、四两种高潮在前段的情况，为了不使它们出现太过突然，都设法给它们加上一个具有前导作用的处理，如承天门广场的千步廊、奉天殿前的奉天门广场等（图8-41）。

北京宫殿建筑艺术在世界上享有崇高的声誉，英国学者李约瑟在他的名著《中国的科学与文明》中谈到北京宫殿时说："我们发觉了一系列区分起来的空间，其间又是互相贯通的。……与文艺复兴时代的宫殿正好相反，例如凡尔赛宫，在那里，开放的视点是完全集中在一座单独的建筑物上，宫殿作为另外一种物品与城市分隔开来。而中国的观念是十分深远和极为复杂的，因为在一个构图中有数以百计的建筑物，而宫殿本身只不过是整个城市连同它的城墙街道等更大的有机体的一个部分而已。……中国的观念同时也显出极为微妙和千变万化，它注入了一种融汇了的趣味。"他认为中国的伟大建筑的整体形式已经成为"任何文化未能超越的有机的图案"[4]。李约瑟就北京和北京宫殿所作的论断，证明了他对中国建筑艺术的深刻理解，更证明了中国建筑艺术的感人力量。一件艺术作品，其思想的深刻性往往与它组织结构上的复杂性成正比，人们从对于这件作品复杂性"领悟"过程本身，就能感受到它巨大的思想涵括力，北京宫殿完全可以看作是具有世界意义的经典式艺术作品。

中轴两侧的布局

在群体布局中，除了中轴线的序列处理具有头等重要的意义外，对于轴线两侧建筑的布局也要给以重视。它们是轴线的烘托，古代建筑艺术箴言所谓的"万法不离中"，即此之谓。紫禁城中轴线两侧的布局大致是对称的。千步廊的东、西布置中央级衙署。在明朝，东有宗人府、吏部、户部、礼部，再东是工部和兵部；西有五军都督府，再西是锦衣衙、太常寺、通政司，更西至今复兴门内大街有刑部；大致是"列六卿於左省，建五军於右隅"，且"东边掌生，西边掌死"。清朝是八旗兵制，不设五军都督府，而在明锦衣衙的旧址上立刑部，又增设都察院、大理寺，这三个衙门称为三法司。午门广场东、西各一列屋为各部府的朝房，朝臣登朝前在此聚集。午门广场外分置"左祖右社"即太庙和社稷坛。奉天门广场连东西向横路，东路路北为文华殿，与之对称在西路有武英殿，此二殿也同属前朝；沿横路再东、西去，可至宫城的东华、西华二门。后寝东、西各有一纵街，隔街各有六座小宫院，为妃嫔住所。东西六宫以外及其南北还有许多宫院，也基本左右对称。紫禁城东北部称为外东路的地方有名为宁寿宫的一组宫院，建于清乾隆时，为乾隆作太上皇的颐养之所，其布局方式似乎是前朝后寝的缩小。宁寿宫西部是乾隆花园。此外，在城内周边和其他空地还散布有一些次要宫院、宫廷花园和供应、保卫用房。城墙四角有华丽的角楼（图8－42～44；图版122）。

视角、尺度与色彩

北京宫殿的艺术成就也表现在许多局部形式美的处理上，如视角的掌握、尺度和色彩的处理运用等。

一、视角 视角的掌握，有这样一些习惯性原则，即当人与所观赏的景物的距离等于景物的横向全宽时，这时的水平视角是54°，正好与人眼的自然水平视野张角相近，是一个较理想的观赏位置。距离过远，



图8－43 紫禁城西六宫之长春宫



图8－44 从太和殿侧远望琼华岛

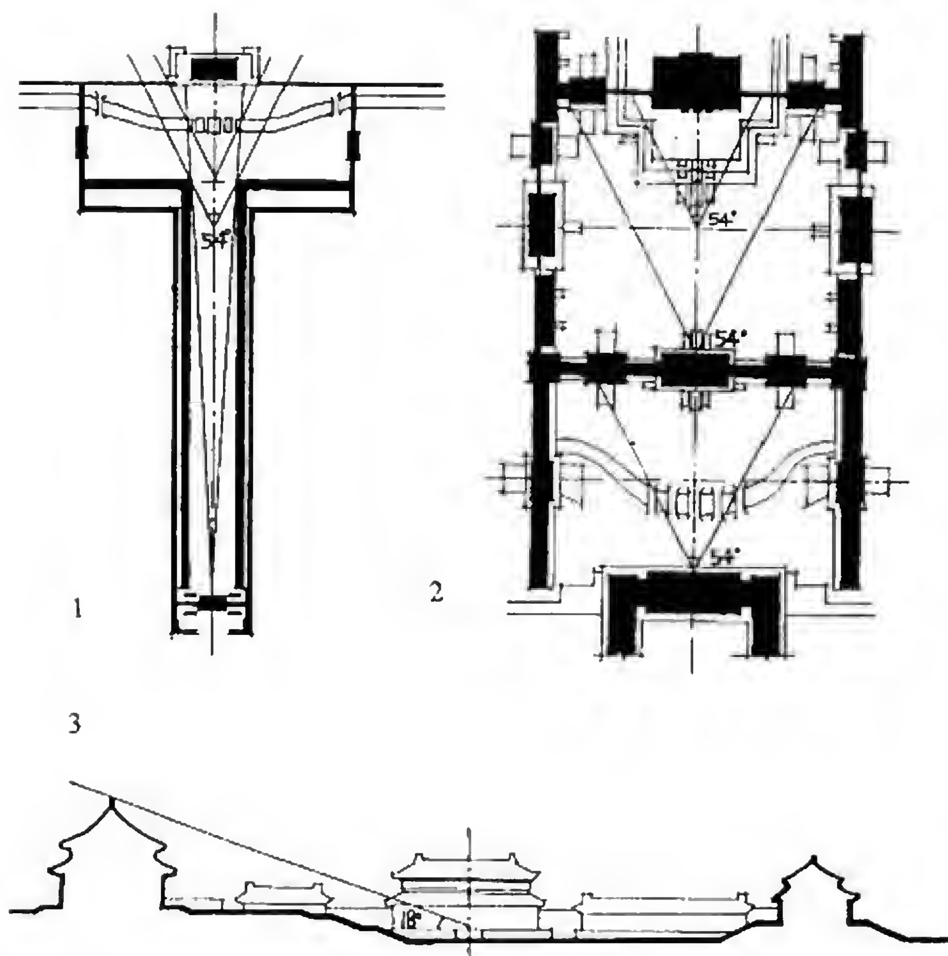


图 8－45 视角分析
1 天安门广场水平视角分析 2 太和门、太和殿水平视角分析 3 太和殿垂直视角分析

次要的景物进入视野太多，主景不能突出；若距离过近，则难见主景的全貌。另外，当人与景物的距离等于景物高度的三倍时，这时的垂直视角约为 18°，是观赏全景的最佳垂直角度。若距离过远，则天空露出太多，也影响主景的突出；反之，则需上下俯仰，不能舒适自然地接受景物的全貌[5]。所以，在群体布局中应该特别注意一些关键性的观赏点，如门洞口、纵横轴线相交处等的观赏效果。从午门门洞出口处观看奉天门及其左右两座小门，距离约 150 米，恰与景物全宽相等。奉天殿体量很大，加上左右两座门屋的全宽更大，为 180 米，因而设计者加深了奉天殿广场的深度；从奉天门后檐柱处观看此全景的距离，大约也是 180 米。奉天门广场东西尽头各有一座门屋通向东华西华二门，形成广场的横轴，与纵轴的交点在五座金水桥的北端，距奉天门约 75 米，恰是奉天门高度的三倍。奉天殿广场的横轴是东西二阁中点的连线，纵横二轴的交点距奉天殿中心约 115 米，也大体是奉天殿连同台基高度的三倍。匠师们在设计时无疑周到地考虑过这些关键部位的视觉效果（图 8－45）。

二、尺度 尺度是指建筑物与人体的大小比例关系。尺度掌握不好，会使得建筑物显得大而无当，或显得过小，两种情况一般都应避免，只有某些特殊情况才有意使用放大或缩小了的尺度。如果按照某种目的必须采用大尺度，就应采取措施，缓和或消除人体与建筑在尺度上的矛盾。现存太和殿是奉天殿多次毁坏后重建的，在尺度方面的作了良好的处理。太和殿是整个宫殿区的核心，象征着皇朝的最高权力，必须具有特别巨大的体量。但实际上平时并没有多少人在其中活动，也没有太多的室内陈设，室内高大而空旷。为了减弱过大尺度给人的不良印象，设计者重点强调了当心间，有六根金色大柱矗立着，上空覆盖着金色藻井；下置须弥座式宝座，宝座后缘置御座和金色屏风，在宝座上及其附近集中布置陈设。当心间的光线也比较明亮，金光闪闪的大柱与殿内隐在周边暗处的深红色柱子相比，显得格外突出。人体的尺度不直接与大殿相对比，而只与大殿的局部当心间相比；宝座和御座也使用金色，细部尺度故意缩小，如栏杆和踏步等最为人熟悉的构件都比一般尺寸为小，因而人物在其中活动并不显得渺小，尺度上已经取得均衡（图 8－46、47；图版 123、124）。

三、色彩 中国建筑是色彩的建筑。色彩在显示建筑的性质、强调尊卑等级和统一群体方面起着很大的

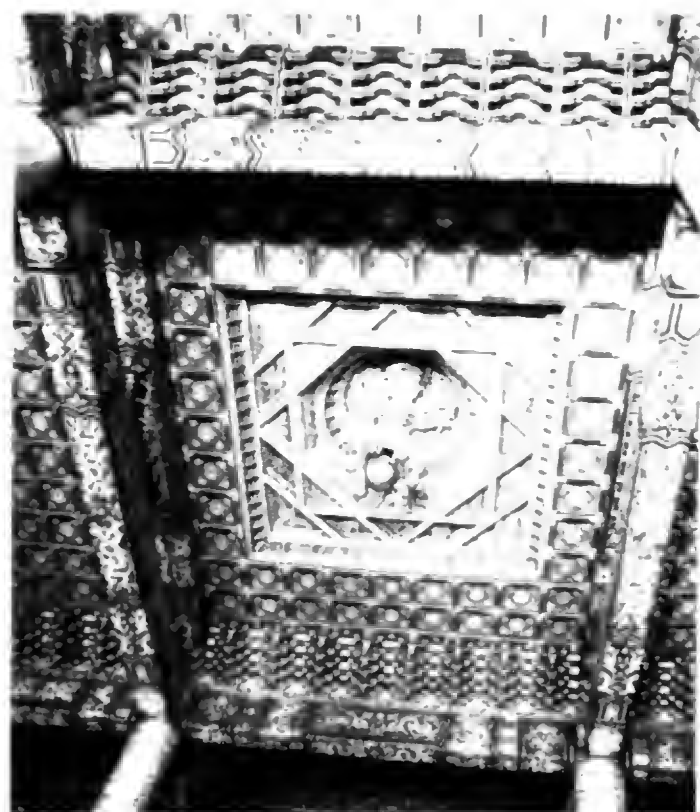




图8－47　乾清宫内部

图8－46　太和殿藻井

作用。紫禁城的建筑，除去少数侍卫人员居处的较小的房屋，绝大多数是金黄色琉璃瓦顶，红柱，红墙，红色装修；装修上饰以金色角叶，承以白石台座和白石栏杆，灰砖铺地，在蓝天白云和远方绿树的衬托下，显得辉煌而灿烂。

紫禁城现存建筑，有许多仍是明代原建或在明代重建的，如端门、午门、中和殿、保和殿等。午门在明嘉靖三十六年（1557）遭火焚，次年重建。有些建筑是清代重建或新建的，也都能与原有风貌保持协调。承天门于清顺治八年（1417）重建，更名天安门。奉天殿重建过五次，加上原建共为六次，现存太和殿重建于清康熙三十七年（1698），距今也有将近300年的历史了。奉天门也曾重建过三次，现存太和门为清光绪十五年（1889）重建。

二　沈阳宫殿

沈阳（今沈阳）在后金天命十年（明天启五年，1625）成为后金都城，同年建宫殿，即沈阳故宫。

皇太极时，为突出宫殿地位，加强宫、城关系，改原城四面一门中心十字大街为四面各开二门内通井字形街的格局，宫殿即在井字中央方格内。沈阳宫殿坐北向南，全宫略呈横向矩形，以院墙围绕，内部可分为东、中、西三路，以中路和东路为主[6]。

宫门称大清门，在中路中轴线南端，面临南横街，门对面隔横街有小广场。广场南缘为照壁，壁北左右各有东、西奏乐亭和东、西朝房，加强了宫前的气势。这种在大门前隔横街设广场照壁的做法，早在宋金时已经多见于中原，如汾阴后土祠庙貌图碑，也常见于各地明代以后的庙观。横街东、西端各有牌坊。大清门内中轴线上前后布置前朝后寝。前朝大殿为崇政殿，殿前左右有飞龙、翔凤二阁。后寝为一建在高3.8米高台座上的四合院。院门作城门状，有三层城楼，名凤凰楼，是全宫最高建筑。院内布置七座殿堂。居中大殿清宁宫的内部隔为东西两部，东间较小为寝殿；西间较大，沿北西南墙三面设火炕，是萨满教巫师祭神之所。东路是一纵长大院，北端建八角重檐攒尖顶亭式的大政殿，是全宫最早的建筑，殿前左右分建五座方形小殿，总平面略呈八字，称十王亭，分属左、右翼王和八旗各王。以上建筑都建于入关前的后金时期。

入关后，主要在乾隆朝，在崇政殿左右各建门屋通后寝，崇政殿后建四座配殿，后寝左右各建小院多个；此外，改中路东南角明代三官庙为太庙，其位置的选择显然仿照了北京宫殿。全宫西路原为庄亲王府，

乾隆时改建，收入宫殿区内，南部是轿马场，北部有两个院落，为戏台和藏书用的文溯阁。

沈阳宫殿的规模和气势都远比北京宫殿小，最大的建筑凤凰楼，覆歇山顶，其他建筑包括崇政殿在内也都只是简单的硬山房屋。单体建筑的形象都依照中原传统，前朝后寝和宫门前的群体组合方式出自中原，修建宫殿的匠人，主要来自关内，但沈阳宫殿也反映了满族和东北地区的一些特点，丰富了中国建筑艺术的内容。建在高台上的寝宫有若城堡，防御性较强，属于经常处于征战中的女真部落的传统。在确定以沈阳为国都之前，作为女真或后金军政中心的赫图阿拉城即建在台地上，萨尔浒的内城建在高 70 米的山顶，界凡城和辽阳东京城也建在山颠或丘陵高处。沈阳太祖宫第二进院也在台地上。甚至早在辽金时期，东北、华北的大型建筑下面也常有高台座。大政殿则仿自努尔哈赤原在东京城所建的八角殿，形近帐篷，它和十王亭的布局保留了满族旷野军事会盟的幕帐排列方式，有一种众星拱月的意味。清嘉庆时曾有诗云："大政踞当阳，十亭两翼张；八旗皆世胄，一室汇宗潢。"（图 8－48）此外，满族在进关以前就接受了藏传佛教，在沈阳宫殿中，有许多建筑细部如柱头、雀替及某些装饰，都可以看到藏传佛教建筑的影子（图 8－49～52；图版 125～127）。

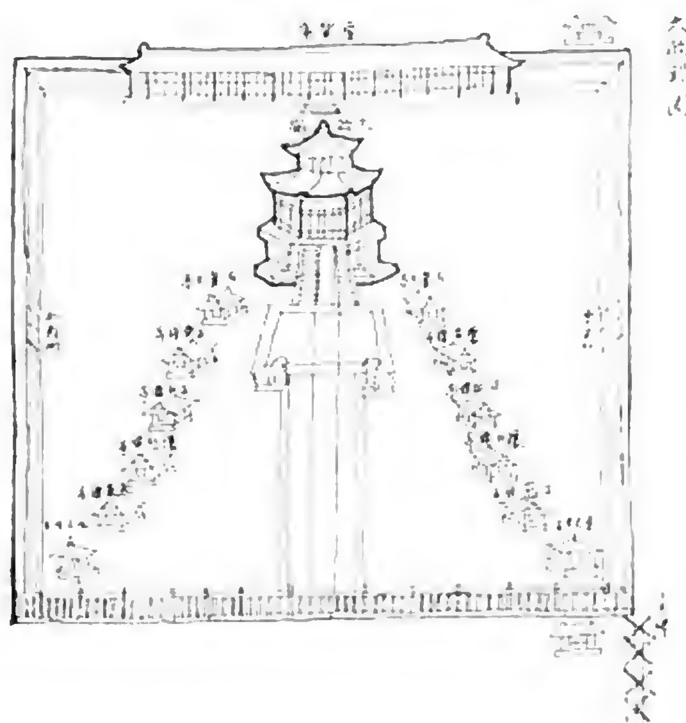


图 8－48 "大政殿图"



图 8－49 沈阳故宫凤凰楼



图 8－50 沈阳故宫崇政殿



图 8－51 沈阳故宫文溯阁



图 8-52 沈阳故宫大政殿和十王亭

第三节 宫廷建筑师

中国古代并无“建筑师”的称呼，实际承担建筑师职责的都是工匠，他们一方面进行规划和设计创作，另一方面多半不脱离施工实践，既负指挥之责，有时还亲执斤斧，动手操作。这些建筑师处在社会的最底层，辛勤劳动，忍受生活的煎熬，同时又遭受封建统治者和正统的文人、史家的歧视，在人们看来，他们的卓越才智和艺术才华不过是“贱技末流”而已。他们穷年累世薪火相传，黾黾绳绳，殚精竭智，创造了足以夸示世界和后人的伟大的“人类文化纪念碑”，却连名字都难得留下几个，比起那些文人墨客，一诗一画便可“留芳百世”，事之不平，以至于斯！

在明朝的高度封建集权制度下，工匠受到更严格的控制，隶属于所谓“匠籍”，受国家直接掌握，按照规定世世代代承担工役，不得脱籍，不得从文，更不得为官，身份如同奴隶。工匠集体逃亡甚至聚众起事者在明代屡见不鲜。逃亡人数动辄数千巨万，如景泰元年（1450）“命有司逮逃匠三万四千八百有奇”（《明英宗实录》卷一百九十九）；十年后，天顺四年（1460）又“征天下逋逃工匠三万八千四百余人”（卷三百一十七）。这样的逃亡，历代都有发生。但在明代，由于大规模营建尤其是宫廷营建的需要，又因许多工官腐败无能，往往需要任用一些工匠中的佼佼者主持其事，乃出于皇帝的个人决定，作为一种权宜之计或特例，也提拔了一些工匠担任工官。同时，也是这些建筑艺术家的才能和杰出的作品令人无法漠视，即便史书也不能不有所提及，我们才有可能知道几位最有成就的建筑师的名字。但有关他们生平事迹的记载多不完整。

南京宫殿的设计者主要是无锡人陆贤。他还设计了南京的坛庙。由于这些功绩，他被“破格”提拔为“营缮所丞”，只不过是一个正九品的芝麻官。中都宫殿营建者现所知为李善长、汤和及吴良等人。北京宫殿的设计者应首推蒯祥和蔡信[7]。

紫禁城的设计者蒯祥、蔡信

蒯祥（1397～1491），江苏吴县人，世代为木工。永乐十五年蒯祥作为成祖的扈从来到北京，当时只有

二十岁，就担负了北京宫殿、坛庙、诸司、城市和陵墓的"营度"之责。永乐十八年（1420）蒯祥建成紫禁城奉天、华盖、谨身三座大殿，但仅数月，三殿被火；正统五年（1440）重建，仍是蒯祥设计。半个多世纪中，他一直是北京最重要建筑的设计者，"凡百营造，祥无不预"（黄榆《双槐岁钞》卷八），"凡殿阁楼榭，以至回廊曲宇，随手图之，无不称上意者"（皇甫录《皇明纪略》），"每宫中有所修缮，……（蒯）略用尺准度，若不经意，及造成，以置原所，不差毫厘。指使群工，有违其教者，辄不称旨"（《吴县志》卷七十五）。因其才能杰出，当时即有"蒯鲁班"之称。1456年擢为工部右侍郎，复迁左侍郎，正三品，"其禄累加，至从一品"。而蒯祥"为人恭谨详实，虽处贵位，俭朴不改……既老犹自执寻引，指使工作不衰"（焦竑《国朝献征录》）。今故宫博物院和北京古代建筑博物馆藏两幅明代《紫禁城图》，图上有蒯祥之像。苏州现有蒯祥墓（图版128）。

蔡信（？～1438），江苏武进人，"有巧思……永乐间，营建北京，凡天下绝艺皆征，至京悉遵信绳墨"（《武进阳湖县志》卷二十六）。他可能还参加过长陵和献陵的工程。

与他们同时工作的还有越南人阮安、松江（今上海）人杨青等，较后还有无锡人陆祥。杨青是瓦工，"善心计，凡制度崇广，材用大小，悉称旨"（《松江府志》卷四十六）。陆祥是石工，今天安门前的华表，保和殿后长16米、宽3米的巨大御道石浮雕，很可能都是他主持雕造的。他还参加了明十三陵的华表、石柱、石象生、石碑的建造。杨、陆二人也都被任命为工部侍郎。

嘉靖时期的郭文英和徐杲

嘉靖时重要的宫廷建筑师是郭文英和徐杲。郭文英（？～1554稍后），陕西韩城人，木工，主要活动在嘉靖初期和中期。嘉靖时曾掀起过一阵营建热潮，"世庙钦崇醮典，……营宫孔棘，匠师济济，然擘画殿图克当帝衷者，则推郭文英焉"（《韩城县志》卷五），尤其是大建坛庙，凡太庙、历代帝王庙、朝日坛、夕月坛、方泽坛的建造及天坛的改建，都出郭文英设计。他还参加过皇史宬、沙河行宫及北京外城的工作。

徐杲是嘉靖中叶以后最重要的建筑师，命运也最具悲剧色彩，曾拜为工部尚书（正二品），后被罢官、下狱以至发配戍边而不知所终，其籍贯及生卒年均无考，仅知其出身贫苦，以匠役被征入宫而已。徐杲为木工，嘉靖三十六年（1557）前朝三大殿第二次被火，奉天门也被烧毁。皇帝以朝会之地一片火场，"观瞻不雅，急欲先立奉天门"，由徐杲操作，不数月而门复立。嘉靖三十八年（1559）开始重建三大殿，此时距三大殿第二次由蒯祥建造的时间已近一百二十年，在没有准确详尽建筑图样的条件下，仅凭徐杲惊人的记忆便开工重建。嘉靖四十一年（1562），"比落成，竟不失尺寸"（《日下旧闻考》卷三十四引《明世庙识余录》）。完工以后，杲破天荒地被擢为工部尚书。徐杲"巧侔前代，而不动声色"（谢肇淛《五杂俎》），"其才自加人数等"（沈德符《野获篇》），经常亲自动手操作，谦退而不以官自居。但是，维护封建等级制的王公大臣们早已对明代以来"匠作班朱紫"的现象持有异议，认为"名爵日轻，廪禄日费"，是有损所谓"国体名器"的"弊政"，多次上书要求把工匠出身的工官"悉皆斥汰，以存国体"。嘉靖一死，灾难便接踵落到了以工匠从官职位最高的徐杲身上。没有任何过失，仅仅因为是"以匠役官正卿"，徐杲即被指称为"滥名器，坏政体"的罪首，而"并宜汰黜，吏部复奏，从之"（《明穆宗实录》卷三）。杲旋被罢官，不出数月，从"闲住……考察自陈"到下狱，直至戍边。

徐杲以后，明代就再也没有工匠从官的做法了。

清代建筑世家"样式雷"

"样式雷"的先祖原籍江西南康，明末迁居江苏金陵，从明代起世为营建工匠。清初传到雷发达（1619～1693）及其堂兄雷发宣时，应募到京参与康熙八年（1669）再一次重建太和殿的工程，此后即定居北京，累世从事北京宫殿、园林、陵寝的"样式"即设计工作，至清末共传七世。雷氏家族被称为"样式雷"、"样子雷"或"样房雷"，终清之世一直是中国最负盛名的建筑设计世家。



图 8-53 清画《乾隆万寿图》

雷发达初赴京时，太和殿正在重建，因备料不及，拆除明陵旧楠木料充任，上梁日榫卯不合，主事官于匆忙之际命发达着官衣执斧上架，斧落榫合，康熙即于现场敕授其为工部营造府长班，从此有“上有鲁班，下有长班”的赞语。雷发达长子雷金玉继为长班，主持“样式房”工作，负责圆明园设计。后期雷氏世家并不在编，只称“书办”，但工作范围仍专在皇家工程。三世、四世继续圆明园工程。四世雷家伟、雷家玺、雷家瑞三兄弟又担任了万寿山颐和园、玉泉山静明园、香山静宜园和承德避暑山庄等皇家园林的设计工作。雷家玺还设计了嘉庆昌陵（在易县西陵）。1860 年圆明园被英法联军破坏，同治年间（1862～1874）一度有重建圆明园之议，六世雷思起即承担了重新设计之责，至今留下许多烫样（模型），但并未实现，1900 年圆明园彻底毁于八国联军。雷思起还设计了咸丰定陵（在遵化东陵）。七世雷廷昌承担了北海、中海、南海等三海改造工程和同治惠陵（东陵）、慈安太后陵及慈禧太后陵（均在东陵）的设计。

其实雷氏家族的工作范围还不止这些，从历世所制图样和烫样，除宫殿、苑囿、陵寝外，举凡衙署、庙宇、王府、城楼、桥梁以至建筑装修和金铜陈设，甚至喜庆大典时临时支搭的楼阁点景，几乎无所不包。乾隆巡行江南时，样式雷还曾在沿途各地预办行宫点景。乾隆八十万寿节时，在北京各处及沿京城至清漪园全路建起了各式临时性点景楼台建筑，备极盛隆，雷氏也参与其事。雷家所藏《万寿盛典》即记载了此项工程（图 8-53）。

雷氏家族遗留给今天不少图样和烫样，有设计时用作推敲的草图（当时称粗图），也有详图（精图）；比例尺有百分之一的“一分样”、二百分之一和三百分之一的“二分样”、“三分样”；图种有平面图、总平面图、局部放大图及装修纹样大样图。平面图常将单体建筑的立面也画在上面，大样图有的与实物同大。烫样是用草板纸制成的立体建筑模型，有单体建筑也有建筑群，建筑群模型并制出树木山水环境及建筑小品，均为彩色，非常逼真，甚至屋顶可卸下以观览内部，室内装修、家具和陈设也一一具备。现存烫样以同治年准备重修圆明园时所作最多（图版 129、130）。

康熙三十四年（1695）开始的最后一次太和殿重建工程则有工师梁九参加。梁九事先曾制木模型以进，“以寸准尺，以尺准丈，不逾数尺许，而四阿重屋，规模悉具”（王士禛《梁九传》），是十分之一的比例。

第四节　国家祭祀建筑

源于原始社会的自然神崇拜和祖先崇拜，至封建社会结束迄未少衰，这是中国历史上的一个特有现象。历代祭祀这些神祇和祖先及古圣先贤的建筑统称为“坛庙”，建筑史家又常称其为“礼制建筑”，是中国独有

的一种建筑类型，既不同于佛教、道教和其他宗教的寺、观、神庙、教堂或礼拜寺，也不同于直接服务于人生的宫殿、衙署、园林和住宅。在有些时候，用来祭祀自然神祇的，可以被当作一种准宗教建筑，而祭祀祖先和古代圣贤的，则更多具有纪念堂的意义。

自然神中，天居首位，其次为地，再次为社（国土之神）、稷（五谷之神）、日、月、山、川、风、雨、雷、电以及农、蚕、马、蝗等神。祖先崇拜居于首位的是当今皇帝的先祖，以下是历代圣贤和帝王，如孔子、关羽、诸葛亮，以及各地尊奉的城隍和各宗族的祖先等。这些神祇和祖先的地位等次有差，祭礼的规格和礼节也各不相同。只有皇帝或其特命的代表，才能以国家的名义主持对最高神祇天、地、日、月和具有全国意义的社、稷以及最重要的名山（五岳）、大川（四渎、四海）的正式祀典，郡县只能祭祀本土本地的社稷、山川，乡村只能祭祀本村的土地。只有皇帝可以主持皇族太庙的祭祀和国家级的祭孔大典，郡县也可以祭祀孔子、其他圣贤以及本地城隍，一般家族祭祀本族祖先，而普通家庭不过在堂屋正中立"天地君亲师"牌位而已。

《论语》曰："子不语怪力乱神"。清醒的儒学理性的思想核心，本来是关注人间秩序的和谐安定，对于虚无飘渺的神灵世界则尽量回避。当有人问到孔子神鬼之事时，他总是以机智的反问："未能事人，焉能事鬼?"来提醒人们首先关注人事。但在古代科学发展水平和社会情况的制约下，神灵观念的产生又是必然的。早在原始社会就有了自然神崇拜和祖先崇拜，并由此发展为原始宗教。中国社会的特点是早熟，进入了文明时代，原始的许多观念包括对自然神和祖先的崇拜被保留下来，并经过儒家按照自己的观念小心地改造与装扮，从而得到强化，即以神权和族权来烘托皇权，成为维护封建等级制的重要精神支柱。一方面是宣扬天命观，把自然按封建等级制的模式加以人格化和等级化，再通过这人格化了的自然来证明人间等级制的合理和不可变易性，给统治者戴上"君权神授"的神圣光环；另一方面又强化着维系封建秩序的另一纽带即血缘宗族关系，以至祭祀先贤圣哲的意义的着重点已不在于那些先人的本来面目，被人所看重或加以神化的只是他们合乎封建道德规范的堪为楷模的行事准则。敬天法祖，追远事今，历来为各代儒者和最高统治者所重视。孔子说："郊社（祭祀天地社稷）之礼，所以事上帝也；宗庙之礼，所以祀其先也。明乎郊社之礼，禘（音帝，夏祭）尝（音常，秋祭）之义，治国其如示诸掌乎?"（《中庸》）意思是，只要做好祭祀这件大事，治理国家也就不难了。所以，坛庙建筑实际是借神祇和祖先来扶持人事，这正是儒学入世精神的体现，也是坛庙建筑在以儒为本的中国历久长存的原因。

这两种崇拜的祭祀方式，一般来说是"祀于内为祖，祀于外为社"。"祖"即祖先，祭礼多在室内，名之为庙，如太庙、孔庙、关帝庙、历代帝王庙、城隍庙、四川都江堰的二郎庙等；或称为祠，如武侯祠、司马光祠、各地的先贤祠和大家族的祠堂。宋代太原的晋祠也属此类。"社"代表自然神，多为"露祭"，又称"望祭"，祭礼是在室外露天举行的，通常在平地上建方形或圆形层台，称为"坛"，如天坛、地坛、日坛、月坛、山川坛、社稷坛等。不少自然神被人化，如东岳大帝、后土娘娘、土地公公等，对它们的祭祀也常在室内，也称为庙或祠，如岱庙（祀泰山）、中岳庙（祀嵩山）、宋金山西汾阴后土祠、元代山西洪洞水神庙，以至各地的土地庙、龙王庙，等等。

在坛庙建筑中，坛具有更多不同于其他建筑的特点，庙和祠则大多像是宫殿、衙署、住宅的放大或缩小。

本节涉及的祭祀建筑，都是由官方主持建造的坛庙，多数属国家级，如天坛、地坛、太庙、社稷坛、曲阜孔庙等，也包括官方主持的各地文庙。至于民间祭祀建筑容另作补述。

一　北京天坛

沿革

皇帝登基前或每年冬至，都要赴坛祭天告朔，古人云："国之大者在祀，祀之大者在郊。"这里所说的

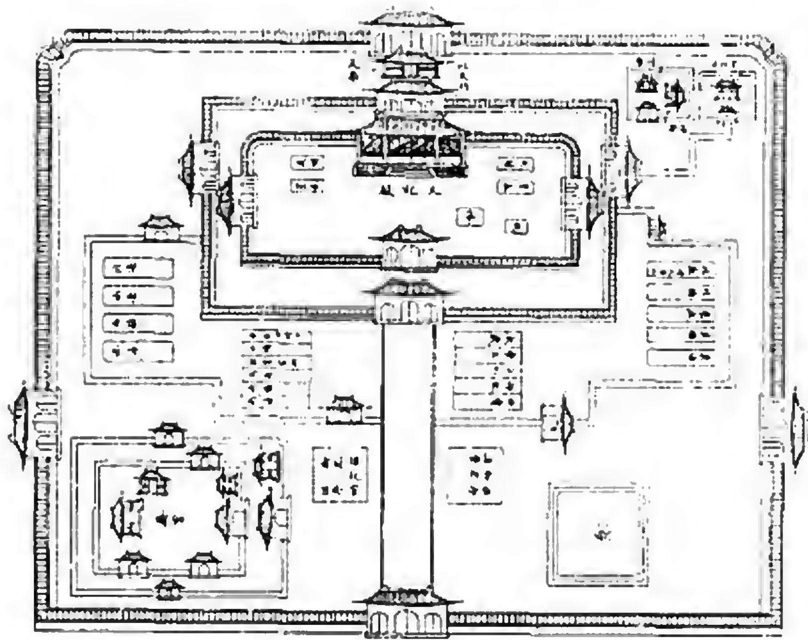


图 8－54　明初南京大祀坛

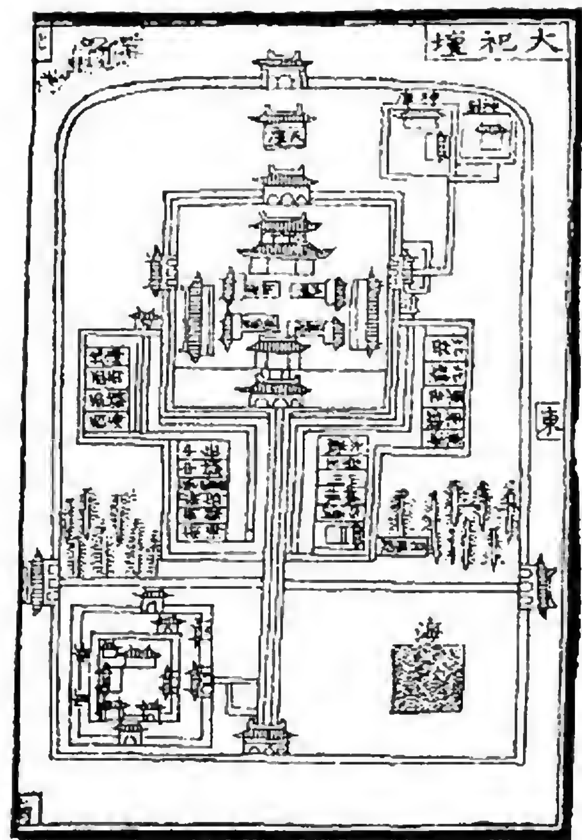


图 8－55　明初北京大祀殿

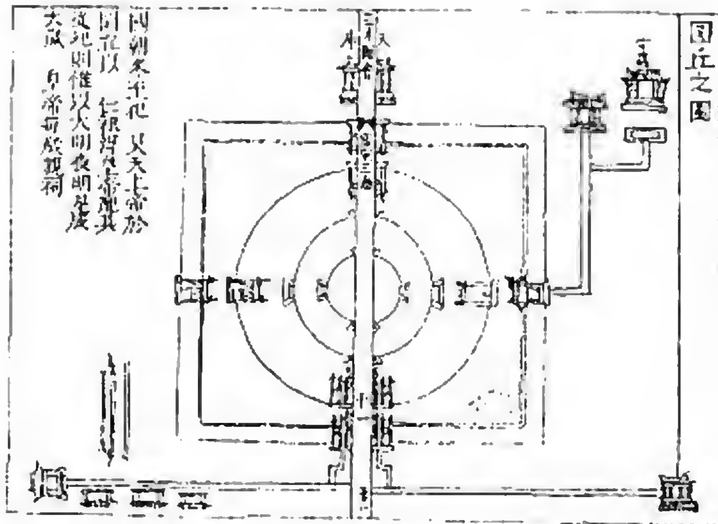


图 8－56　明北京"圜丘之图"

图 8－57　明嘉靖改建之北京"圜丘总图"

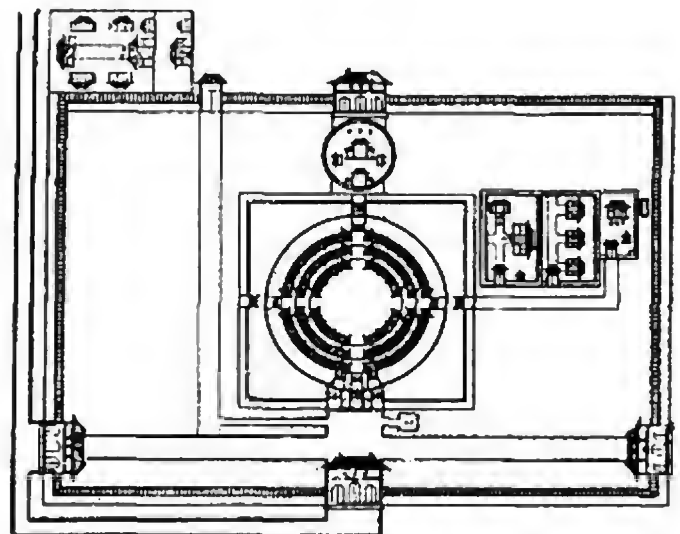
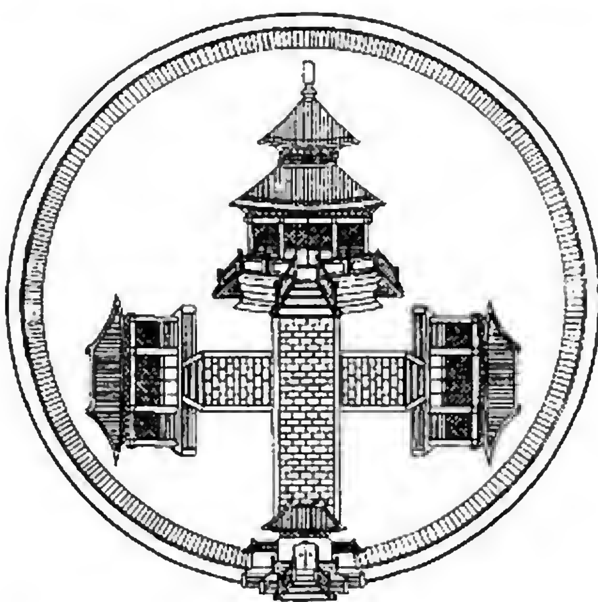


图 8－58　明嘉靖建皇穹宇（旧名泰神殿）



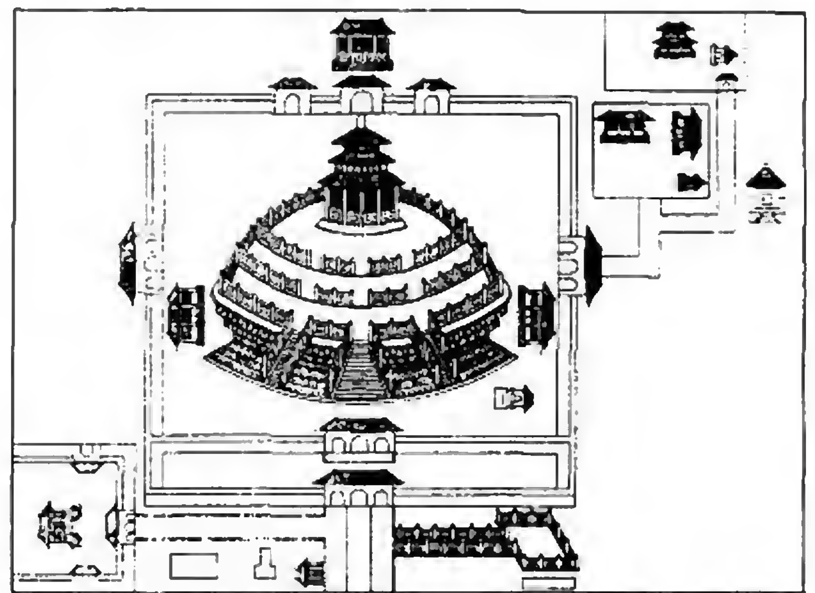


图 8－59　明嘉靖建大享殿

"郊"即郊祀天地日月，向来是重要的祭典。东汉以来，历代祭天之所大都在都城南郊，因天属阳，南亦阳；汉唐以后祭天之礼愈发隆重，谓之"有事于南郊"。明清赴天坛郊祀每年要举行三次，即正月上辛日在祈年殿举行的祈谷礼，祈祷皇天上帝保佑五谷丰登；四月吉日在圜丘举行雩礼，为百谷祈求膏雨；冬至在圜丘举行告祀礼，禀告天帝五谷业已丰登。所以，天坛最重要的建筑物就是祈年殿和圜丘坛。基于古人天圆地方的观念，祭天的坛平面大都是圆形，所以又称"圜丘"。历代地坛，都在都城北郊，夏至日奉祀，方形，故又名"方丘"或"方泽坛"。日坛在东郊，月坛在西郊，也都是方形，分别于春分、秋分日祭祀。据《金礼志》，金中都的四坛也是这样的方位。元代成宗时（1295～1307）建天坛于大都城南七里，大概就在今日天坛的位置。明初南京天地实行合祭，不是露祭，典礼在大祀殿内举行（图 8－54）。永乐十八年（1420）迁都北京后，起初仍为合祭，在今天坛祈年殿的位置建大祀殿，方形（图 8－55）。嘉靖九年（1530）才恢复天地分祭并实行露祭的方式，在大祀殿正南建圜丘，专以祭天；原大祀殿改建为三重檐的圆形大殿，改名大享，降为祈求丰年之所，其形式与现存祈年殿略同，只是三檐颜色不一，上檐色青象天，中檐色黄象地，下檐色绿代表万物。它们就是现北京天坛圜丘和祈年殿的前身[8]（图 8－56～59）。嘉靖时又在都城北、东、西郊分建地、日、月三坛，在天坛之西隔大道建山川坛（后改先农坛）。太庙和社稷坛早在永乐时就已建成，仿明初南京和中都之制，位于午门广场东西。清乾隆时重建天坛圜丘，尺寸比嘉靖时扩大几乎一倍，即今日所见的圜丘。乾隆十七年（1752）改大享殿为祈年殿，三檐一律作青色；后此殿被火，光绪十六年（1890）循旧制重建，遗存至今。

总体布局

北京天坛基地范围极大，东西约 1700 米，南北约 1600 米，占地达 270 多公顷，相当于紫禁城的三倍还多；有两重围墙，东南、西南二角是方角，西北、东北二角是圆角，可能取意于天圆地方，是明初天地合祀规划的遗迹。内重围墙并不在外墙所围面积正中而向东偏移。圜丘与祈年殿南北取直，形成纵轴，也向东偏移，不在内墙所围面积的正中。两次偏移使轴线东移 200 余米。原先只在外墙西面开有二门，偏北的一门是正门。正门内东西大道南侧有神乐署和牺牲所；进内墙西门后，路南为斋宫，皇帝在冬至前一天在此住宿并沐浴斋戒。斋宫有两道围墙和两道护沟，戒备森严（图 8－60）。



图 8－60　北京天坛鸟瞰图



图 8－61　从天坛圜丘远望祈年殿

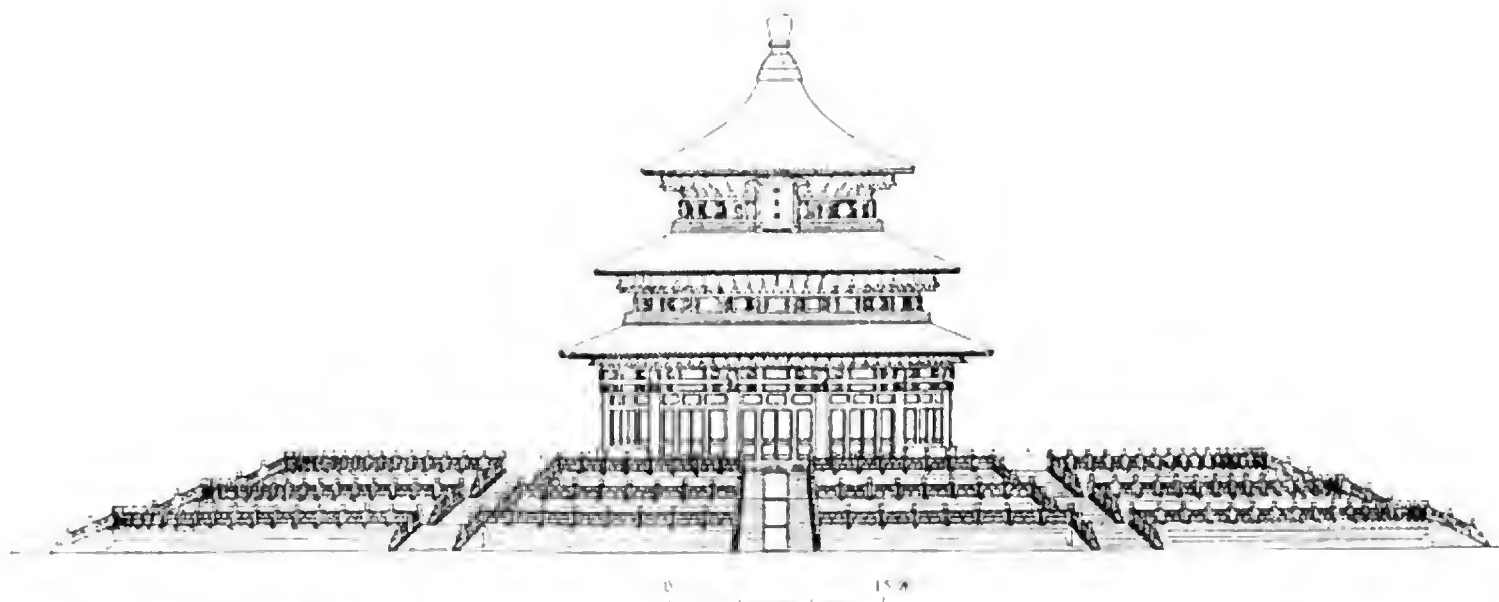


图 8－62　天坛祈年殿立面

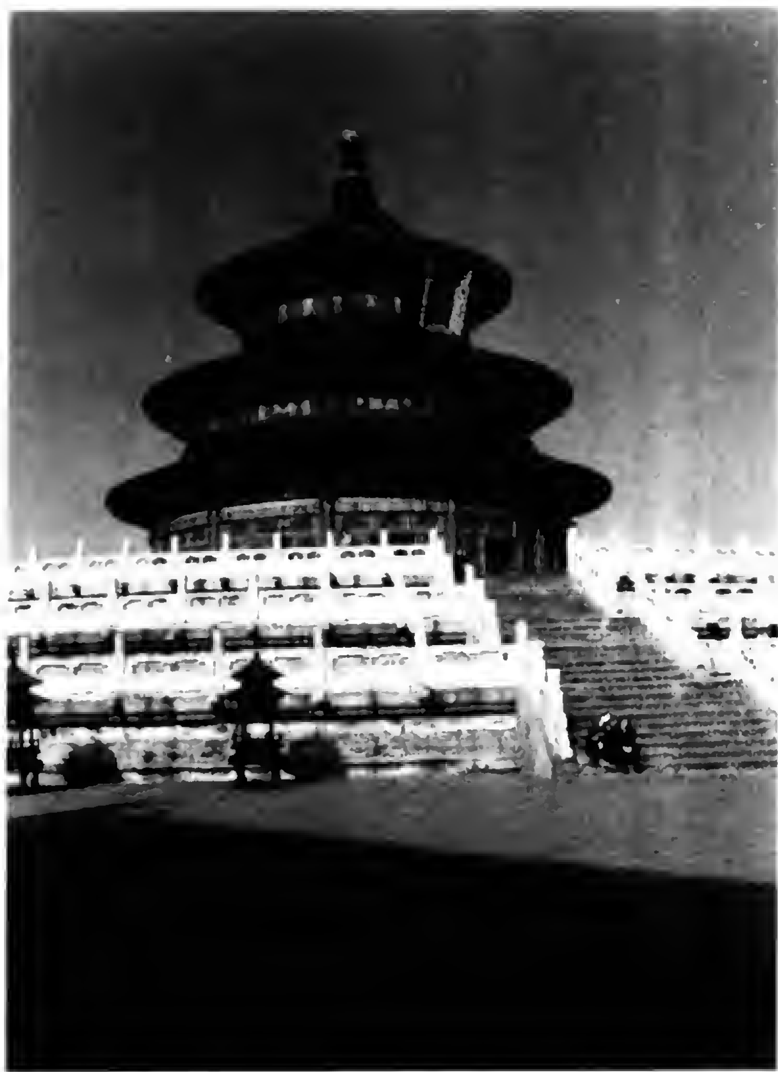


图 8－63　祈年殿

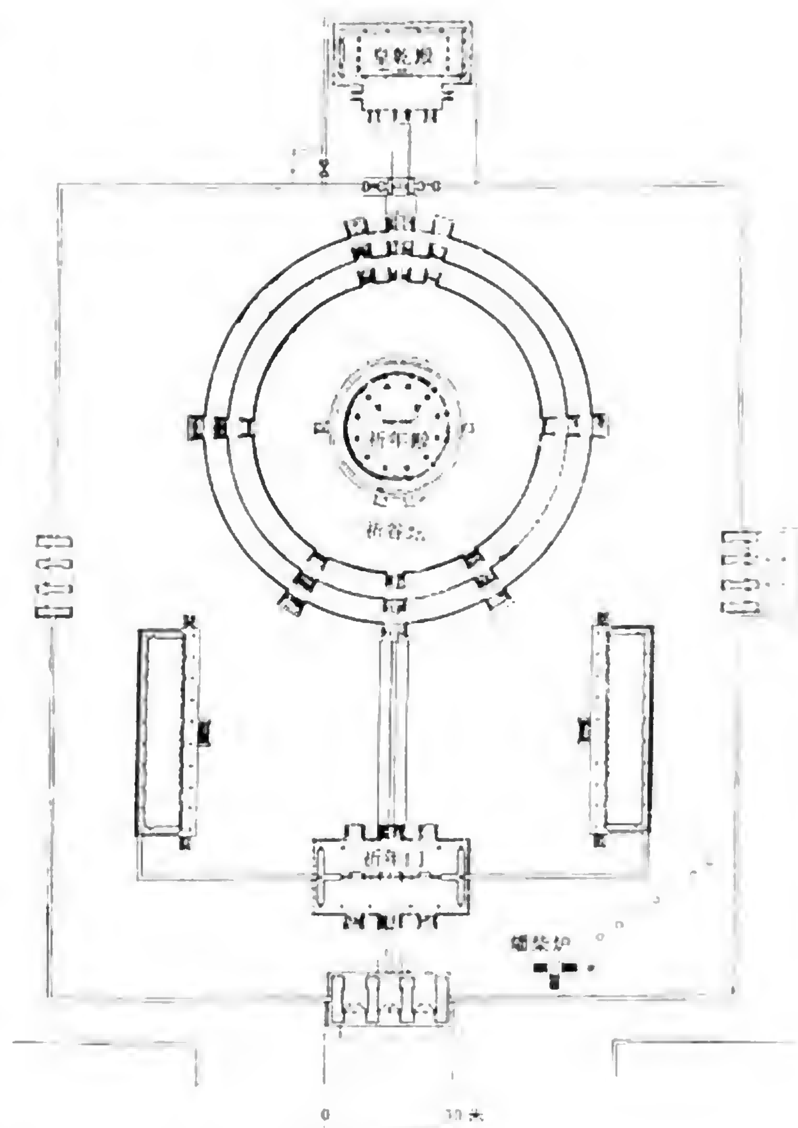


图 8－64　祈年门及祈年殿平面

圜丘在纵轴线南端，为三层白石圆台，底层直径 55 米，三层总高 5 米许，每层台四向都有踏道，台沿护以白石栏杆。圜丘有两重围墙，内圆外方，内外墙四正面都有三座白石棂星门，墙身红色，覆青色琉璃瓦。在圜丘北有平时供“昊天上帝”的圆殿，名皇穹宇，坐落在一直径 63 米的圆形院落后部，殿前左右各一配殿。圆殿建在白石圆台基上，单檐攒尖顶覆蓝色琉璃瓦，上有鎏金宝顶，全高约 20 米。此殿造型精美，比例适度，金顶、蓝瓦、红柱、白台，色彩瑰丽。殿内圆形藻井更是富丽，由斗拱层叠构成复杂的向心图

案，既是结构的坦然显露，又是建筑装饰精品。圆院北面无门，须从南门由院外绕至院北，过成贞门后，是一条名为“丹陛桥”的南北大道。大道宽达 30 米、长约 400 米，高出左右地面约 4 米，全为砖石铺砌，没有绿化。大道北端过券门为祈年门，门内四周院墙围成方院，中轴线上是壮丽的祈年殿，殿南左右有配殿。祈年殿坐落在总高 6 米的三层白石圆台上，石台下层直径 90 米，圆殿直径约 24 米，屋顶为三重檐攒尖顶，连台总高 38 米，殿内也有极精美的圆形藻井。方院之北另有一封闭小方院，内为皇乾殿，平时用以存放神牌（图 8－61～68；图版 131～135）。

天坛艺术主题及表现手法

天坛是世界级的珍贵艺术遗产，其主题是赞颂至高无上的“天”，全部艺术手段都用来渲染天的肃穆崇高，取得了非凡的成就。

天坛总面积比紫禁城大出好几倍，建筑密度却小得多，绝大部分面积都笼罩在苍松翠柏之下，涛声盈耳，青翠满眼，一片深邃静谧的气氛；入此境内，肃穆之气森森而来。天坛的纵轴线东移是为了尽量加长从西门进入的距离。人们在长长的行进过程中，似乎愈来愈远离人寰尘世，距神祇越来越近了；空间与时间互



图 8－65　圜丘坛面



图 8－66　从天坛皇穹宇院门望圆殿

图 8－67　皇穹宇藻井





图 8－68　祈年殿藻井

相转化，感情得以充分深化。

圜丘通体洁白，晶莹若玉，台面平整如纸，空无一物，象征着天空的清彻明净。两重围墙都很低矮，仅高1米许，是有意采用缩小尺度的手法，藉以反衬石台之高，同时又尽量不遮挡四望的视野，视域可远及墙外的树林和更远的天际线，颇有高可及天的感觉。《水经注》记汉长安礼制建筑明堂辟雍说："垣高无蔽目之照"，可见这种处理手法早已出现。围墙深重的色彩对比出石台的白，墙上的白石棂星门则以其白与石台呼应，并有助于打破长墙的单调。

丹陛桥的手法同于圜丘，人行大道上放眼所见都是大片天空和树顶，如同在空中行走。祈年殿的方院地坪也高于院外，人立在三层白石台上可高出院外地面10米，景象也很辽阔。大殿三重青色琉璃瓦顶与天空色相相近。圆顶攒尖，似已融入蓝天。所有这些，都是要造成人天相亲相近的意象。

天坛还广泛运用象征和联想的手法来隐喻主题。三座主要建筑圜丘、皇穹宇和祈年殿及一些院墙都使用圆形平面，天圆地方，法天象地，发人联想。又用数字来象征与主题有关的各种意义，如"天"属阳，圜丘就大量使用阳数（奇数），阳数之极为九，台面围绕中心的一块圆石共有九圈铺石，每圈石数为九、十八、二十七……；三层石台各围以四段石栏，每段栏板数目由上而下也是九、十八、二十七；此外如台阶的步数、各层石台的直径和高度，也都是九或九的倍数。祈年殿用为祈求农业丰收，所以又使用与农业节历有关的数目，如用十二根外檐柱支持下檐，象征一天的十二个时辰；用十二根内柱支持中檐，象征一年的十二个月；这二十四根柱子又象征一年的二十四节气；最内四根"龙金柱"支承上檐，则代表四季。联想与象征有助于标示主题，作为辅助手法，也有偶尔一用的价值。但建筑艺术的根本，还是通过实体与空间及其组合变化来造成一种氛围。

在形式美方面，天坛的建造者们也做了许多努力。皇穹宇院落的封闭与圜丘的开阔适成对比，皇乾殿与祈年殿之间也有这种对比。轴线两端的皇穹宇与祈年殿形象相近，首尾呼应；南端的圆台圆院与北端的方院又是一种对比。两端的重点用丹陛桥联系起来，构成一个整体。此外，各建筑物的尺度、色彩和造型比例都经过仔细推敲，其主要视点处的视觉效果尤其受到重视，如透过皇穹宇的券门和透过祈年门的柱枋形成的"画框"观赏皇穹宇和祈年殿，都有极好的框景效果。人立于祈年门后檐柱处看祈年殿，视点离祈年殿中心的距离约等于祈年殿底层石台的直径，也约等于祈年殿总高的三倍，无论是水平视角和垂直视角，都处于最佳状态，且左右配殿都退出此视野以外，从而突出了主体建筑祈年殿。

至于皇穹宇院落不开北面，圆院背对成贞门，使交通有所阻断，气势也有所中断，也许是天坛建筑群美中不足之处，但这完全是出于礼制的要求，有其存在的缘由。在中国人的概念中，"天"是最高的神祇，皇帝称为天子，地位在天之下，中国向以南向为尊，所以皇穹宇院落是不能允许人们包括皇帝从北进入的。《明会要》说："天子祭天，升自午陛，北向，答阳之义也"，"午"就是南，说明皇帝由南朝北行礼。

二 北京社稷坛

社为国土之神，又称五土之神，五土指国土的东西南北中五方之土；稷为五谷之神。中国向以农业立国，所以社稷之祭是一个隆重的典礼。"社稷"一词又可代表国家。中国早就有社祭的观念，《考工记》已说到"左祖右社"，即将太庙置于宫之左（东），太社在宫之右（西），汉代以来大致都是这样，至明代犹是。

明初南京社、稷分坛而祭（图8－69），洪武十年合为一坛（图8－70）。永乐十九年（1421）北京建成社稷坛，合祭，在午门广场西侧，与广场东侧的太庙遥遥对称[9]（图8－71）。在古人的观念中，社稷属阴，地位在"天"和天子之下，故皇帝行礼时面南。《明会要》说："祭社，升自子陛，南向，答阴之义也"，"子"即北方。于是，社稷坛的建筑系列自北而南，一反中国建筑自南而北的通例。天子自午门广场的西门阙右门出，西行至社稷坛北门，再向南经享殿和拜殿，进入坛区壝墙的北棂星门，由北阶登坛。

坛方形，三层，下层每边长约20米，三层总高不到2米，比天坛圜丘的规模小了很多。方坛不设栏杆，四面各出踏道，坛顶平整，铺五色土。五色即青白赤黑黄。按照古人观念，五色与五方对应，在坛顶中央先

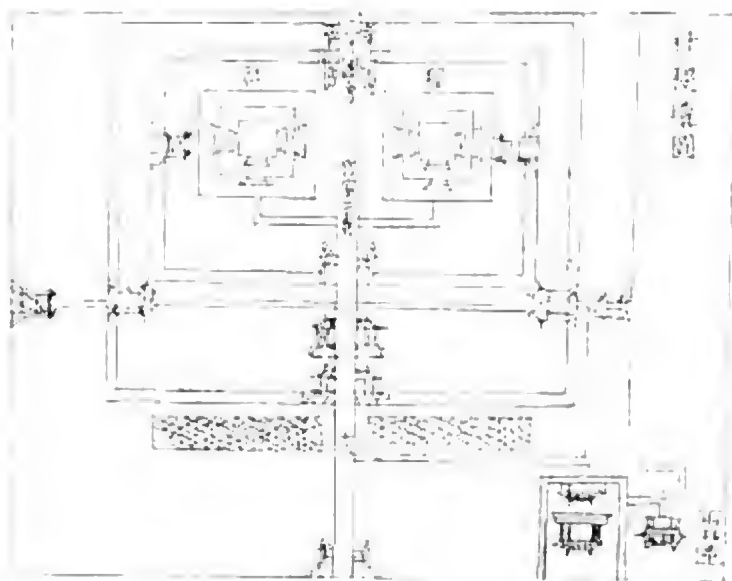


图 8－69　明初中都"社稷坛图"

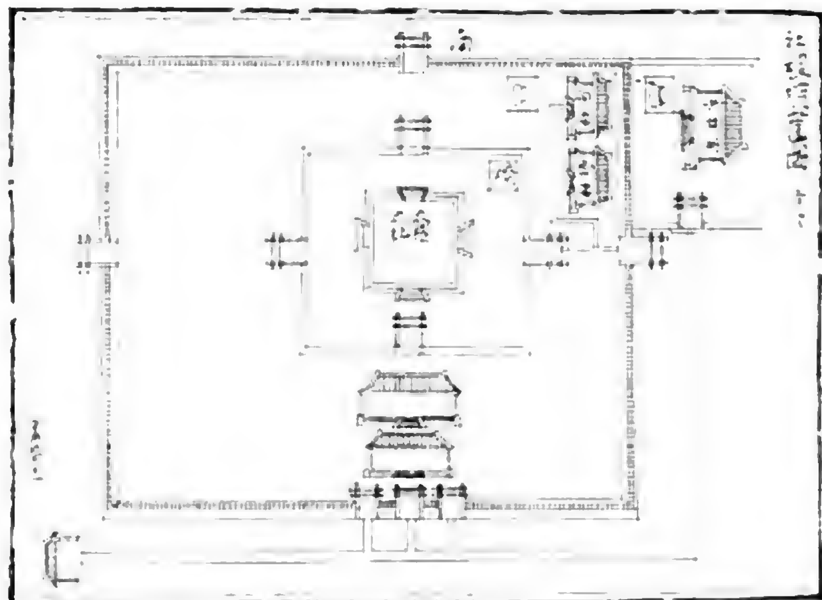
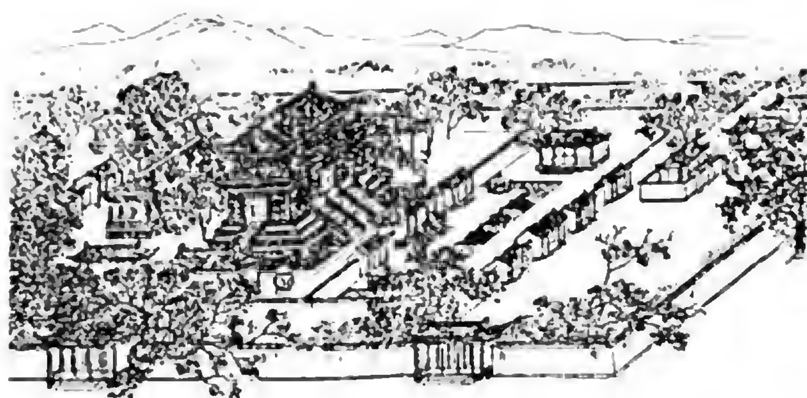


图 8－70　明初南京"社稷坛旧图"



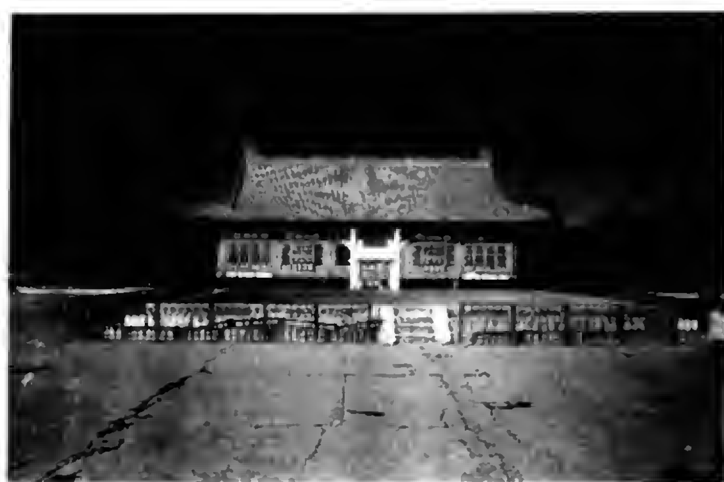


图 8－72　北京社稷坛



图 8－71　清画北京太庙和社稷坛
上　太庙；下　社稷坛

划出一个小方块，方块四角与方坛对应角之间连直线，将坛顶分为五块，再依东青、西白、南赤、北黑、中黄铺填各色土，象征普天之下莫非王土。方形壝墙四面琉璃瓦顶也按方位施用不同颜色。壝墙只有一道，四门正中各立一座白石棂星门（图 8－72）。

社稷坛包括拜殿、享殿在内围以红墙，所围面积大约只占坛区总面积四分之一强。院内没有绿化，但院外浓荫蔽天，使坛区如同一方林中空地，深密和开朗有很强对比。

除北京外，明代各封国和府县也各建社稷坛，但尺度更小，坛上只能依各地所属方位铺一色土。

三　孔庙

在封建社会，孔子受到统治阶级和全社会的极大崇敬，由官方建庙崇祀，即为孔庙，又称文庙、夫子庙或孔圣庙。若孔庙与官学结合，则称学宫。最大的孔庙在孔子家乡曲阜。

曲阜孔庙

最早的孔庙是鲁哀公在孔子逝世后第二年（前478）以孔子故居三间宅屋改立而成。刘邦到鲁，曾以最高礼节祭祀孔子。东汉桓帝元嘉三年（153），朝廷以国家名义在曲阜正式建立孔庙。唐开元二十七年（739），封孔子为“大成至圣先师文宣王”。以后，即使是少数民族入主中原的时代如金、元和清，朝廷对曲阜孔庙的尊崇亦未见少衰。

现存曲阜孔庙仍孔子故居旧地，即鲁曲阜城内西南部。宋时规模已很宏大，金代续有建造，明代又将当时的曲阜城从四十五里外整个搬来，以“移县城卫庙”，孔庙就在全城中轴线上。明清时孔庙曾屡次被火又屡次重建，现存者仍保存了明代的格局，其中除少数次要建筑为金元所建外，多是明代和清雍正时的遗物[10]（图8-73）。

孔庙坐北朝南，狭而深长，正门正对县城南门仰圣门。仰圣门是明代移县就庙时所建，有瓮城向南凸出，平时不开，只在皇帝遣使致祭时偶而开启，代替一般地方孔庙门前的“万仞宫墙”。庙基宽约140米，南北长达600余米，约占全城南北深度的三分之二。在孔庙中部有东、西门和县城东西街道相接，东街上建鼓楼，在东街路北孔庙东门与鼓楼之间，紧邻孔庙有面积甚大的衍圣公府，是孔子子孙世代袭封的衍圣公衙门和府邸。

孔庙自南而北可分八进，前三进是全庙的前导部分，广植松柏，后五进是孔庙主体。庙门前有金声玉振坊，门为棂星门。孟子曾赞美孔子说：“孔子之谓集大成。集大成者，金声而玉振之也”。金声为击钟，玉振指击磬，金始而玉终，是奏乐的全过程，喻指孔门儒学一以贯之的道。棂星门的形制唐代已有，后来以此式门附会天上的灵星，意义渐转神圣，古代举行尊贵祭祀前应先祀灵星，所以棂星门在明清只有如天坛和皇陵等处才能设有，孔庙也有，示意尊孔如尊天。灵星又“主得士之庆”，与儒学培养人才也有关系。进入棂星门为第一进，很浅，中轴线上有太和元气和至圣庙两座石坊，院落东、西墙也各立一石坊，通孔庙东、西墙外的纵街。“太和元气”喻孔门之道如同天地循环往复，永存不替。第二进颇深，院落呈方形，是前导部分的主体，处理也较丰富：东西墙上各有三间小门通向纵街，在院北通入第三进的门前有一条东西向的小河和三座石桥，类似宫殿前的金水河。第三进较第二进浅，院北大中门左右接东西掖门和院墙，再接曲尺形角楼，表明大中门以后才是孔庙主体。第四进的主体建筑为高大的奎文阁，三层，高达24米，是孔庙中唯一的楼阁，作藏书楼，重建于明弘治十七年（1504），为明清著名楼阁之一。奎文阁左右接门屋及执事房后的围墙，此墙向前转折形成倒凹字形，再向东、西折去，隔出东、西两个小方院，为皇帝祭孔时驻跸斋宿之所。在奎文阁与大中门之间又有一座小殿，名同文门，立各代碑刻十九通。第五进院内有东西横路通毓粹门和观德门，为连通城市东西干道的交通线。路南路北列金元以来各代碑亭十三座。

自第六进以后孔庙分为左中右三路，以中路为主。中路为一连通两进的纵长方形大院，前缘为大成门和左右掖门；中部大成殿内奉孔子塑像，是孔庙的核心建筑，面阔七间带周围廊，进深四间，覆重檐歇山顶，坐落在两层白石台上。石台前出宽大月台，是举行大祭典时列陈舞乐的地方。大成殿檐柱全为石柱，正面十柱满雕盘龙。孟子赞孔子是“集大成者”，唐代又被尊为“大成至圣先师”，宋徽宗崇宁三年（1104）“诏明文宣王殿曰大成”，从此各地孔庙庙门和主殿皆名“大成”。在殿、门之间有杏坛，环植以杏，象征为孔子讲学的地方。《庄子・渔父篇》说：“孔子游乎缁帷之林，休坐乎杏坛之上，弟子读书，孔子弦歌鼓琴。”杏坛上的建筑为重檐十字脊顶，造型甚佳。大成殿院落东西围以廊庑各四十间，祀孔子门徒和历代大儒一百五十六人。大成殿后为寝殿，祀孔子之妻亓氏。相当于中路第六、七两进的深度，东路有三进，为诗礼堂、崇圣祠和家庙，祀孔子五代祖先；西路两进，为金丝堂、启圣殿，启圣殿后又有寝殿，祀孔子父母。第八进中路为圣迹殿，院门与前部中路相通，殿内藏孔子圣迹图石刻碑数百面。东、西路各有一座三合院，皆为神厨

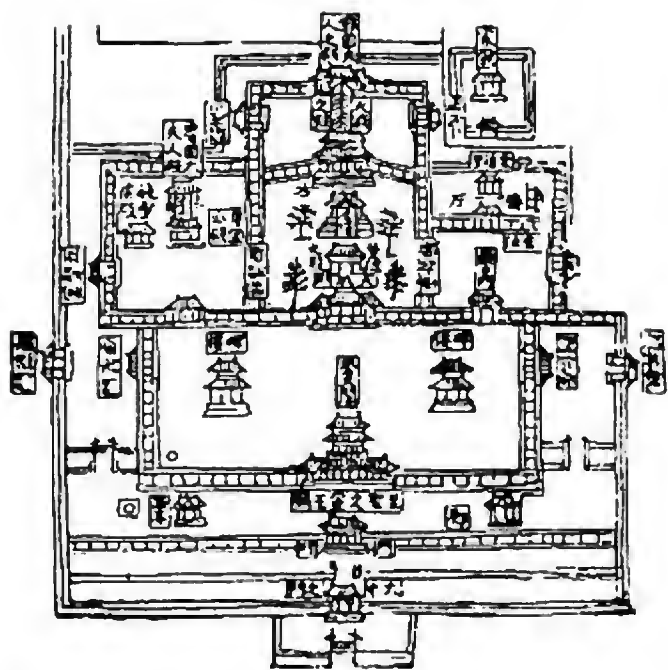


图 8－73　金"阙里庙志图"

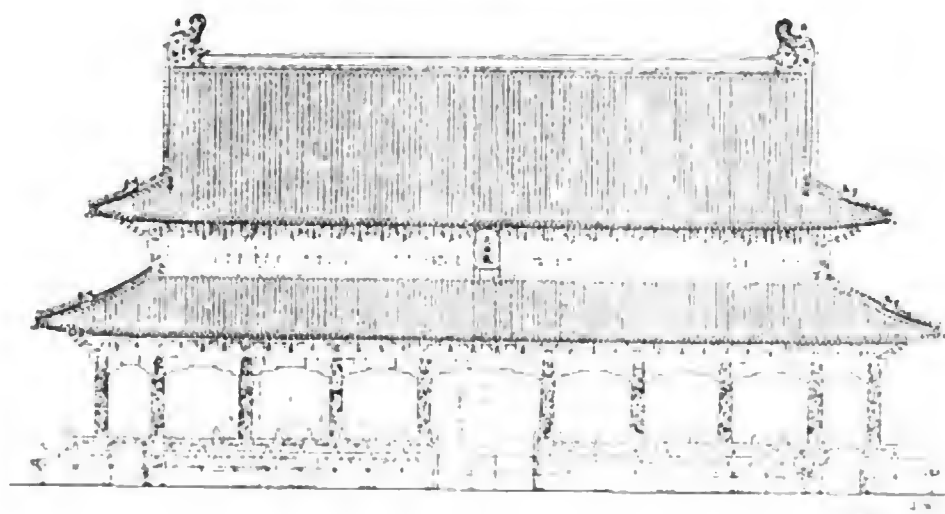


图 8－74　山东曲阜孔庙大成殿

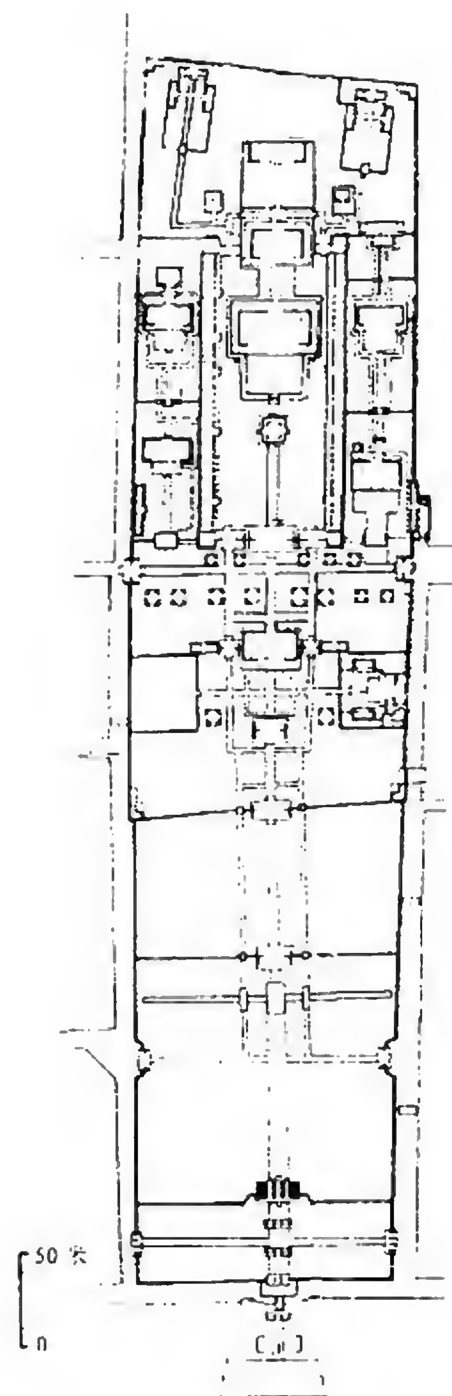


图 8－75　曲阜孔庙总平面

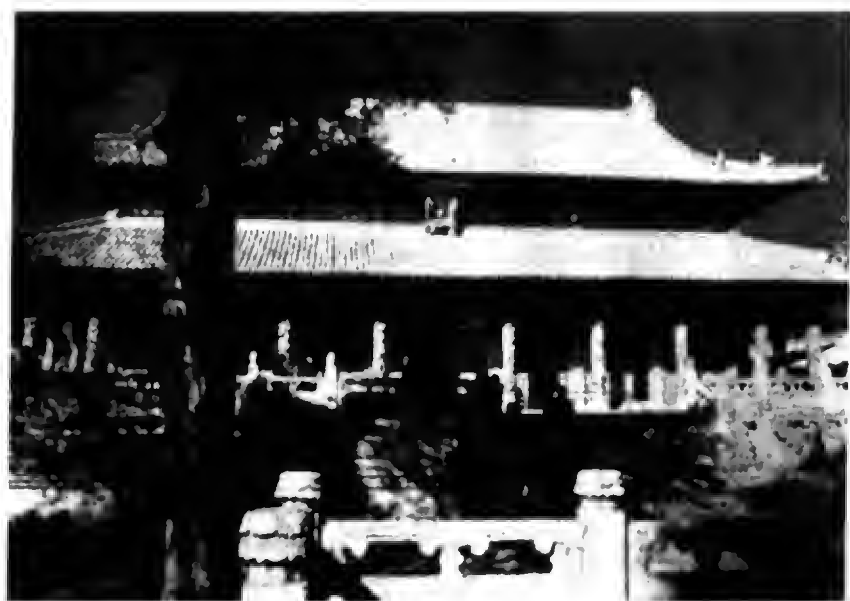


图 8－76　孔庙大成殿



图 8－77　孔庙杏坛



图8-78　大成殿蟠龙石柱



图8-79　大成殿内部

（图8-74～79）。

以上建筑，大多是黄琉璃瓦，红柱、红墙、白石栏杆，通行明清北京官式做法，工程筹建都由朝廷主持。

孔庙形制，若与紫禁城相比，大中门、同文门和奎文阁好似天安门、端门和午门；大成门好似太和门，门前横路连接城市也正与太和门前横路通东华、西华二门再与城市连接一样；其后大成殿一组及东西二路亦似紫禁城的中路和东西附宫。孔庙的规划和建筑等级的高贵，体现了最高统治者对儒学的重视。

地方孔庙与学宫

北齐时开始在各地建立孔庙。唐贞观四年（630）和咸亨元年（670）曾两次诏全国各地皆立孔庙，现在所见的孔庙都是明清两代的遗存。

地方孔庙常称为文庙，多建在城内，布局大致相同，由前至后中轴线上一般有照壁、棂星门、泮池、大成门（或称戟门）、大成殿、崇圣殿等建筑[11]。

照壁一般很高大，其上大书"万仞宫墙"。子贡曾赞孔子说："夫子之墙数仞，不得其门而入，不见宗庙之美，百官之富"，意谓"夫子之墙"虽只数仞，若不得其门，也不能深入孔学之堂奥。现以"万仞"名墙，更极言孔学之博大。明清时的棂星门一般作冲天牌楼式，即柱子高出牌楼之上，也有的不"冲天"，或五间六柱，或三间四柱，或一间二柱；也有的一字并立三座，多为一间二柱，或三间四柱居中，两边并立一间二柱，甚至三座都是三间四柱的。在万仞宫墙与棂星门之间，东围礼门，西围仪门，组成一座广场，是孔庙的前区。两门旁各立"下马碑"，书刻"官员兵民人等至此下马"（图版136）。

也有的将棂星门置于泮池后面。泮音绊，《诗经·鲁颂·泮水》笺云："泮之言半也"。《礼记·王制》："大学在郊，天子曰辟雍，诸侯曰泮宫"，是说天子之学周环以水，称辟雍；诸侯之学是"半天子之学"，只能半面环水，故称泮宫。按中国风水学说，若基地前有小河横过，且河道是向外弧转的"冠带水"，则为吉地。事实上，这样的地形有利于取水与排水，向外弧转使建筑群前面有充足的场地，水流大时也只冲刷凸出的一面，不致波及建筑。所以，在宫殿、庙宇等大型建筑群前常以人工挖出这样的小河，如北京紫禁城的"金水河"。结合"泮宫"的意义，现存文庙的泮池都是一座半圆形水池，圆弧向外，跨池有一或三座小桥，

文庙也因此称为泮宫。泮池又被比喻性地称为“学海”。“书山无际勤为径，学海无涯苦作舟”，提示孔门学子用心向学。泮池上的桥因此又称状元桥。崇圣殿在大成殿后，供奉孔子五世先祖；若只供孔子父母，则称启圣殿。

泮池左右的配殿常称乡贤祠和名宦祠，供奉本乡名人。大成殿东西两庑供孔门七十二贤和历代大儒。

以上是各地文庙一般通行的布局，也有的依规模大小作各种变通处理。此外，建筑群中还常有钟楼、鼓楼、碑亭、华表等小品，对称布设在中轴两侧。有些大的文庙还有奎星楼，在中轴线上（图 8－80）。奎星或称魁星，传为主宰文章兴衰之神[12]。各地文庙都由官方主持建修，风格庄饬整肃，大成殿常为五间重檐歇山顶，有时覆黄琉璃瓦。

现略举四川资中文庙（建于清道光九年，1829）和湖南岳阳、湘阴、台湾新竹等文庙为例，以概其余（图 8－81、82）。

文庙中常附有传授儒学的教学建筑，称学宫。学宫也由官方主持，称为官学。早在三国魏文帝黄初元年（220）“令鲁郡修起旧庙（孔庙），置百石卒吏以守卫之，又于其外广为屋宇，以居学者”，是最早的庙、学结合。“自唐以来，州县莫不有学，则凡学莫不有先圣之庙矣。”庙、学结合已成定制。学舍中有明伦堂，诗



图 8－80　四川仁寿奎星阁



图 8－81　四川资中文庙鸟瞰

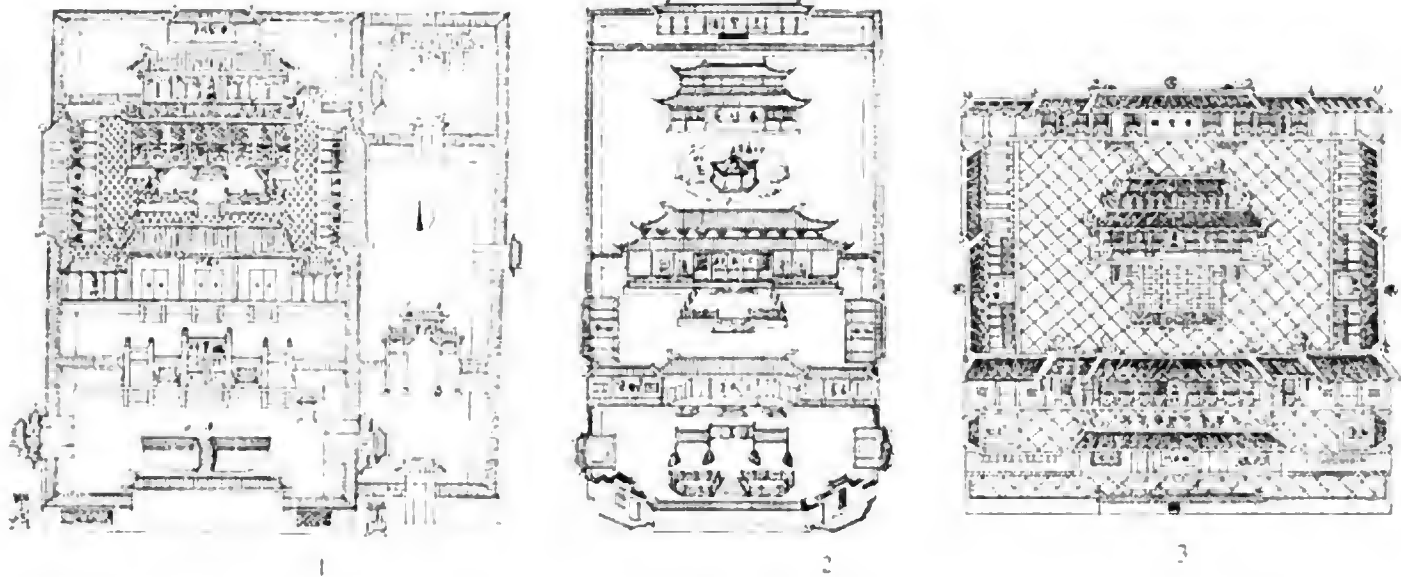


图 8－82　各地方志所载各地文庙

1　明湖南岳州文庙　2　清湖南湘阴文庙　3　台湾新竹文庙



图 8-83 台湾彰化学宫复原图

书堂、尊经阁（奎文阁，即藏书楼）、教谕训导署和供生员住宿的斋舍等建筑。庙学结合的布局一般为“左庙右学”，即东面为文庙、西面为学舍，现存最典型和规模最大者为北京孔庙和国子监，初建于元。国子监属天子之学，内有四周围以水的辟雍。但是现存各地文庙却并不都有学舍（图版 137）。

台湾彰化学宫的情况稍有不同，“学”分居于“庙”的两侧[13]；雍正四年（1726）始建时只是孔庙，乾隆二十四年（1759）在孔庙两侧加建学舍，才成为学宫。以后学迭经毁坏重修，至今保存中路孔庙和东路明伦堂，西路在日本占领时期被拆，片瓦无存，经李乾朗据木刻图和毁前照片资料绘出复原图，大体尚可得见原状。中路孔庙自前而后有万仞宫墙、泮池、棂星门（万仞宫墙与泮池在日本占领末年被拆，棂星门作三段式硬山顶，非坊）、大成门、大成殿（附月台）和崇圣祠。大成殿前有东西庑。东路以明伦堂为主，兼有学廨。西路前部讲堂为重檐歇山顶，有月台，后院为教谕署。各单体建筑均属闽粤台流行的风格（图 8-83）。

学宫的选址受到特别重视，被认为是事关“地脉兴，人文焕”的大事，且多受风水之说的影响。清四川阆中知县徐继镛《移建县学宫碑记》称：“阆中县学宫旧在东城外，咸丰元年移建今所。……谓东城外商贾辐辏，居民丛杂，庙地亦低下潮湿，其气不扬。……自唐以来，科举之制兴，堪舆之说亦因之而炽，谓一邑之文风，视乎风水之衰正，故学宫非得地不可。”四川大足学宫，前迎大足十景之“五脑南环”，后倚十景之“龙岗灵秀”。县志说：“五脑山秀峦业聚，中顶独高，形家呼为五脑梅花，自学宫望之，居然簇簇梅花开向棂星门外，形家谓此山之灵，代生刺史。”“龙岗山山脊折纹状若龙鳞，春秋二分望之常有云气。学宫承其脉，一水西来，三华东障，案外五峰开颜顾祖。每上永昌寨（在龙岗山上），间俯视城郭，形如蟠龙，累朝以来英贤辈出，气节森然，义士忠臣兹山主之噫！信矣。”虽属故神其说，然而其重视形势选择，也由此可见一斑。

第五节 陵 墓

明朝共十六帝，有陵地两处，一在南京钟山之阳，为太祖朱元璋孝陵；一在北京之北昌平天寿山下，葬成祖朱棣以后十三帝，总称明十三陵。明朝第二个皇帝建文帝在其叔朱棣与之争夺帝位的战争中不知所终。成祖以后十四帝，其中代宗在英宗为瓦剌所俘期间曾执政七年，年号景泰，英宗复辟后不承认他的皇帝地位，将他独葬在北京金山，未入“十三陵”内。

满族统治者在入关前有三处陵墓，都建于明代晚期；一为辽宁新宾永陵，追葬后金立国者努尔哈赤的祖先，规模较小，建于明万历二十六年（1598）；一为沈阳福陵，又称东陵，葬太祖努尔哈赤，建于后金天聪

三年（明崇祯二年，1629）；一为沈阳昭陵，又称北陵，葬太宗皇太极，建于清崇德八年（明崇祯十六年，1643）。三陵中以昭陵规模最大。清入关后有两组陵墓，在河北遵化和易县，因分在北京东西，称东陵和西陵。

陵墓与都城、宫殿、坛庙一样，在中国特别受到重视，有悠久的发展史并取得高度艺术成就，除了某些少数民族入主中原的朝代如辽、金、元以外，历代皇朝都将很大力量投入营陵活动。可以说，营造帝王陵墓的用意并不在于对某位皇帝个人的纪念，更多的是对封建社会宗法制度的不断肯定和强化；通过这种群体意识的体现，有助于巩固各皇朝的正统地位。

明代陵墓制度与从秦汉到北宋的各代传统陵制有所不同，而与南宋有较多相似。北宋以前的陵墓，坟堆大都呈巨大的覆斗形，称“方上”；或者“依山为陵”，以天然孤山代替人工堆土。在坟堆或陵山周围建方墙，四向开门，为十字轴线构图。陵区又常分为上宫和下宫：上宫在上述方墙内建祭殿，居方上之前；下宫常在方墙以外远处，留居宫人，建死者寝殿，“事死如生”，每日侍奉死者灵魂饮食起居。南宋的临时性陵墓称“攒宫”，上宫与下宫的联系趋于密切，二者同在一条纵轴线上，下宫在前作为前导，上宫居后为主体，内无坟堆，以“龟头殿”置灵柩，但上、下宫之间仍有不小的距离，此时已无横轴。明代陵墓的坟堆则改为圆形土堆，称“宝顶”，宝顶前沿纵轴多串有一系列院落，十字轴线对称构图完全成为只有纵轴线的纵深构图。顾炎武曾说：“明代之制，无车马，无宫人，不起居，不供奉”（《日知录》卷十五），加之首开明陵之端的南京孝陵和大多数北京陵墓，除宝顶前的一系列院落外，再前并无类似南宋下宫的其他院落，所以曾有人认为明清陵墓都只有上宫而无下宫。其实并非如此，这只要看看北京十三陵的庆陵和献陵就可以明白了。这两座陵墓与其他明陵有所不同，在宝顶前都只有一座院子，而在更前方远处纵轴延伸线上又有独立一院，显然仍是上宫、下宫做法，只不过孝陵等其他陵墓是将此前后分离的两处院落连在一起罢了；前部仍是下宫，每日奉祭，通向后院的门又称“陵寝门”，平时不开，以免打搅陵主，只在每年祭陵大典时方才开启，显示门内的后部才是陵墓本体，即上宫。这种将上宫下宫紧接在一起的做法，加强了陵墓构图的纵深层次，也更加紧凑，是一种良好的构思。明陵又改变了南宋诸攒宫不设神道的做法，恢复了在唐、北宋在陵前神道两侧树立石象生的形制。南京孝陵首创圆形宝顶之制，可能与六朝以后南方帝王坟墓都是圆坟而无方坟之习有关。加强纵轴线当然也是南宋攒宫的传统。在宝顶前建“方城明楼”与攒宫的龟头殿也有类似之处。总之，明代陵墓是在参考了前此各代制度以后，根据自身的要求创造出来的。

北京明十三陵的群陵成团的布置方式，是一个重大创造，值得特别重视。在此以前，各朝陵墓单独营建，自设神道，互不相关。十三陵采取了以成祖长陵为中心，其他各陵环成弧形并共用神道的方式，不只省减了人工，也使陵墓区的气势更为宏大了。

建于明末的先清三陵，其建筑单体和总体布局方式仍大多是中原汉族传统，但仅就陵墓布局而言，则有明显的地方色彩和民族色彩，不同于包括明代在内的历朝陵制，丰富了中国建筑艺术史的内容。在清入关以后对三陵的历次改建中，又掺进了明陵的一些手法。至于清朝关内的东陵和西陵，从陵制本身到群陵成团的规划方式都大致沿袭了明代，只是除有一条对着最早一陵的主要神道之外，又恢复了各陵单独建造神道的做法。

一　明孝陵

孝陵始建于洪武十四年（1381），多次被破坏又多次修复增建，现已残破[14]，按明初布局，全陵可分前导和主体两大部分，前导占全长的绝大部分，由大金门、碑亭、神道和棂星门组成。由于顺应地形，前导部分的走向不与孝陵主体的轴线相直而呈之字形曲折上下。神道左右分列十二对石兽、一对石柱和四对石人。据复原研究，主体部分是总体略呈工字形的三进院落，纵轴线正对钟山主峰，工字后面是宝顶。工字南部一横是第一、二进。第一进很浅，中轴线上为陵门和棱恩门；第二进很大，主体建筑棱恩殿基址仍存，下为三层白石基台，规模与北京太和殿及长陵棱恩殿相近。工字一竖和北部一横为石砌中轴大道和广场，通向所谓

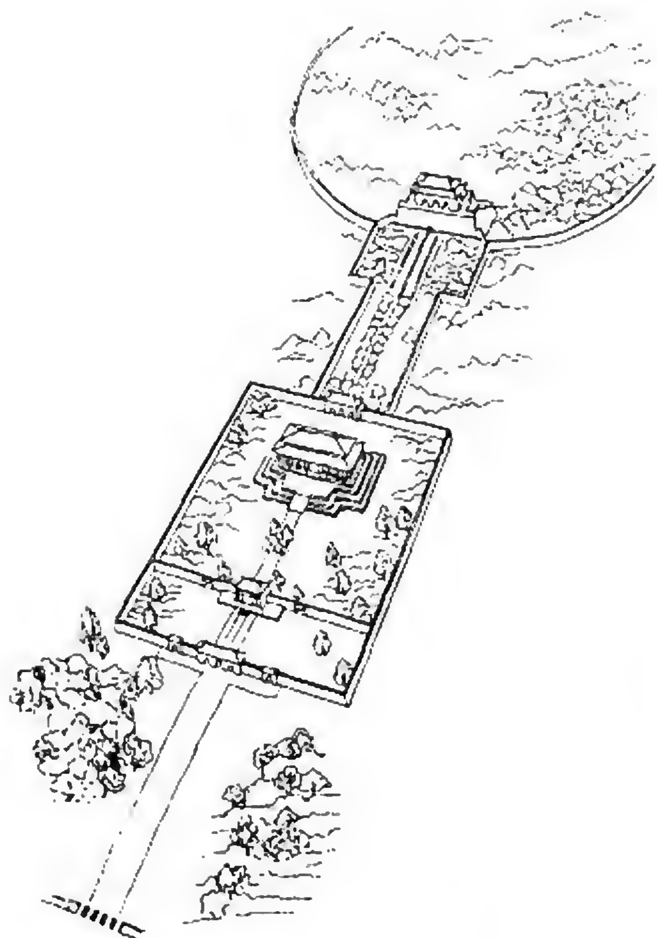


图 8－84　江苏南京明孝陵复原鸟瞰

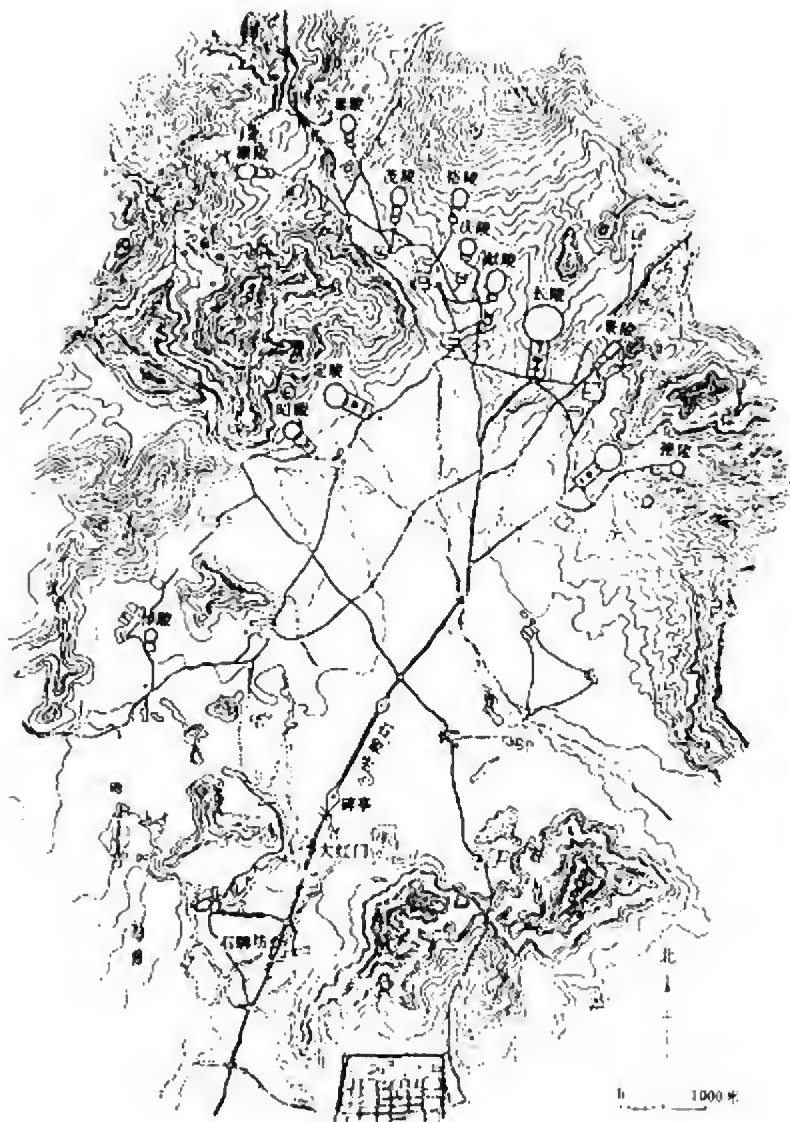


图 8－85　北京明十三陵总平面

“方城明楼”。“方城”是一座方形城台，台正面相当于一般城门的位置辟券门隧道，有石阶上登，再左右转折可达台顶，台顶建平面长方形的城门楼，即为“明楼”。城台后就是巨大的宝顶，平面圆形，有圆墙为基，宝顶下为地宫（图 8－84；图版 138）。

孝陵全系列总长约两千数百米。

二　明十三陵

天寿山又名黄土山，在北京以北 45 公里昌平县境内，山岭逶迤相连，呈向南敞开的马蹄形，在马蹄最北中央，山麓下建明成祖长陵。长陵之南 6 公里是马蹄形敞口处，有两座东西对峙的孤立小山岗，东称蟒山，西曰虎峪，相对如阙，在二者之间建大红门，门内为神道，整个陵区即以此为起点。大红门以南直至北京都是平原。这种利用自然地形的方式，令人想起中国古代城市和其他大型建筑重视与大环境密切融合的优秀传统，与唐乾陵尤其相似。除长陵外，其余十二座陵墓都分散在马蹄形两翼，面向公共神道。明代实行帝后合葬，皇后不另建陵（图 8－85）。

据《日下旧闻》，“永乐初卜陵，众议欲用潭柘寺，永乐独锐意用黄土山，即此天寿山也”，看来这是朱棣亲自选定的地方。乾隆对此地也很欣赏，在《哀明陵三十韵》中曾写道：“北过清河桥，遥见天寿山；胜朝十三陵，错落兆其间。太行龙脉西南来，千峰后护高崔巍，昌平黄土诚福地，永乐曾从亲临视。英雄兴眼自非常，还待王（贤）廖（均卿）陈其艺……”，对朱棣的眼力十分佩服。陵墓选址独重“风水”，潭柘寺风水形势也很不错，而范围较小，独建一陵尚可，要安排后代众多陵墓就显得不足了，可能这正是朱棣改用天

寿山的原因。

长陵

长陵始建于永乐七年（1409）[15]，其时朱棣登基不久，北京还时时受到蒙元残余力量的威胁，元宫已拆，迁都之说也还在议而未决之中，成祖乃决意先营陵墓，以示保卫国土迁都北京的决心。

长陵大致同于孝陵的主体部分，而更为宏敞，前后三进同宽，围以高墙。陵门砖建三孔券，单层，覆单檐歇山顶。门内第一进院甚浅，东侧有一重檐歇山顶碑亭。亭内碑上原本无字，是各代帝陵常取的姿态，以示功高恩重，难以用文字表述，现碑文为清顺治关于保护长陵的上谕和乾隆、嘉庆二帝诗。院内东、西原有的神厨神库各五间现均不存。第二进院方形，略纵长，入口为祾恩门，面阔五间、进深两间，单檐歇山顶，在中柱一线开三门。祾恩门坐落在白石栏杆围绕的单层石台上，很像太和门。门左右各有一座掖门。第二进的主体建筑祾恩殿仍是永乐原物，在院落后部，面阔九间、进深五间，单层，重檐庑殿顶，形制同于太和殿。祾恩殿通面阔达 66.75 米，比太和殿还略大，但进深较浅，为 29.31 米，总面积也稍逊，在中国现存大殿中规模第二。殿下有三层绕以石栏的石台，台高低于太和殿，与大殿多少有些不相称。殿内大柱三十二根全用最上等的金丝楠木整木制成，最大的四根明间柱径达 1.17 米、高 12 米。现各柱都没有彩画油漆，显露木质本色，深沉雅肃，但有的记载提及原来可能曾有髹饰。殿前左右原有配殿各十五间，毁坏已久。殿北第三进门称内红门，亦称“陵寝门”，形式同于陵门。院内轴线上有一座单间石柱木檐牌坊，称二柱门；坊北有一张石桌，上置石香炉等五个供具，称五供桌。再后为方城明楼，由方城下石券洞入，可登至城顶，与孝陵同，但方城与明楼的平面为方形，与孝陵的矩形不同。明楼每面宽 18 米，砖墙木檐重檐歇山顶，楼内砌十字券，立“大明成祖文皇帝之陵”大碑，所以明楼实际被用作碑亭。楼后为直径约 250 米的宝顶（图 8－86～88；图版 139、140）。

这一区建筑，数量虽然不多，但处理颇为丰富。它有前后两个相连的高潮，即祾恩殿和方城明楼。前者木结构，体量横长；后者砖石结构，体量竖高，作城楼形式，与前者对比鲜明，给人以深刻印象。全部建筑

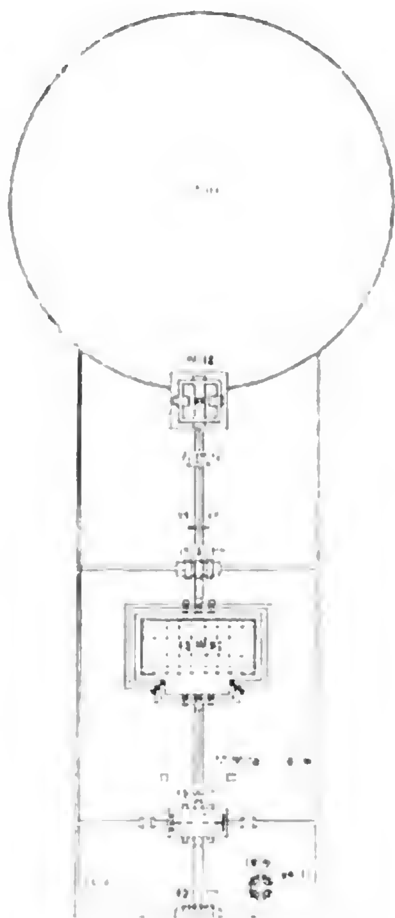




图 8－87　北京明十三陵长陵鸟瞰

图 8－86　明十三陵长陵平面



图 8－88　长陵祾恩殿

都是白台红墙朱柱黄瓦，一派皇家气象，在院庭内外和宝顶上满植松柏，气势萧森，有很强的纪念性格。尤其总体布局单纯简练，不过事喧哗，也是形成纪念性的重要因素。但陵门因为砖砌，出檐不能太长，造型很不成功，门前也因别无其他设置而显得单调。此类缺点以后在清朝东陵、西陵的建设中得到注意并加以改正。

其他十二陵与长陵布局差不多，但都比长陵小，有的小得很多，且有所简化。

陵区前导

整个十三陵陵区共用一个神道为前导。从大红门开始的神道，是在长陵建成后二十余年内陆续完成的。一百多年后即嘉靖十九年（1540），又在大红门外约 1300 米处增建一座气势宏大的石牌坊，将陵区起点前推。

石牌坊为六柱五间十一楼形式。"楼"在此意为屋顶，五间上各一座，间与间之间及全坊左右外侧也都各有一座，大小相间，高低错落，轮廓丰富。牌坊通面阔达 30 米，与清西陵石牌坊同为中国最大的石坊，巍然屹立，比例又很稳重合度，虽然模仿木构，却也符合石材本性的权衡，是建筑小品中的杰出作品。石面上有模仿彩画构图的浮雕，很浅，毫不影响石材的整体感。大红门三券洞，是全陵区长达 40 公里的围墙南门，现围墙已不存。门内有碑亭，虽名为亭，却体量巨大，形象与长陵明楼差不多，尺寸却大得多，各面宽 26 米，高 22 米。大亭正中置巨碑，刻"大明长陵神功圣德碑"九字。亭外四角各置一白石华表，丰富了造型，更衬出碑亭的巨大，加大了对辽阔空间的控制范围。亭北石砌神道长 1200 米，两旁相向列石柱一对、石兽十二对、石人六对。神道北端以并列的三座石棂星门结束，门间有短墙。自此以北至长陵尚有 4 公里多再无设置，若画中空白，以虚代实，更加含蓄。此外，因其间有河道流过，每夏山水横流，也不便再有多少安排（图版 141～144）。

全部前导的处理大致同于孝陵，加上石牌坊，更显丰富。路线安排也效法孝陵，不是正南北向也不是一条直线，而依地理形势权宜布置，基本呈西南东北走向而略有转折，与长陵的正南北方向只是大致对应，以长陵正后方的天寿山主峰为对景，而略偏向马蹄形的东侧。这是因为东侧山岭较低，偏向东侧有利于通过透视效果取得东西的大致均衡，这是工程主持者实地踏勘后做出的规划，在环境艺术处理上相当成功。

定陵地宫

十三座陵墓的地宫，只有万历帝朱翊钧的定陵经过发掘[16]，其规模颇大，号称"地下宫殿"。中央是一个十字形券洞，券洞左、右、后各连接一个大券室。券洞纵向较宽而颇长，又以石门分为前中后三部，各代表一个院落：前部小而方，其前以较长的坡形墓道连接方城门洞，墓道在入棺后即封死；中部纵长；后室更

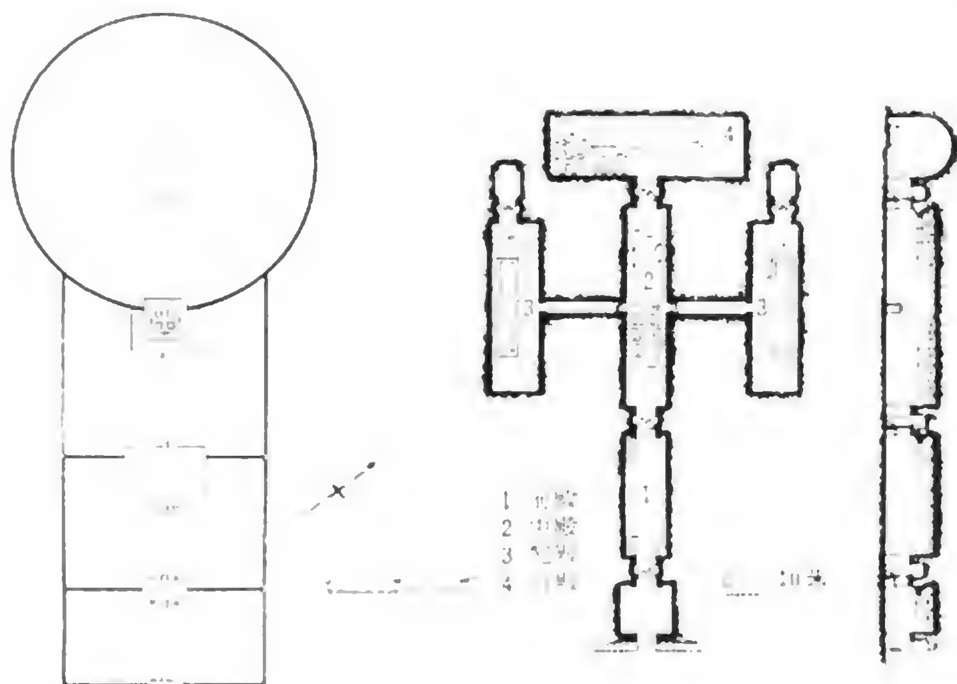


图 8－89　明十三陵定陵及地宫平面



图 8－90　定陵地宫后券室

长，其中设有三个雕凿精致的汉白玉石宝座（原为正中一座，左右相向各一座，现改为前后纵列），为帝后座位。左、右、后三个券室代表大殿和配殿。后券室最大，跨 9.1 米、高 9.5 米，在室后侧长台上置棺。所有券室都用白石精工砌造。各石门仿照真门雕镌，并刻出门檐斗拱，扉上浮雕石像，是明代石雕中的精品（图 8－89、90；图版 145）。

三　先清陵墓

关外先清三陵以永陵规模最小，布局为前后二院加最后集中布置的几个圆坟堆，院内按中轴对称布置一些房屋，陵墓气氛不强，无甚特色，是先清早期不成熟的作品。

沈阳二陵规模较大，陵墓性格很强，并具有鲜明特色。二陵形制相近，都以小城堡作为陵园主体，现以昭陵为例叙述如下[17]。

昭陵在沈阳西北 5 公里一高地上，围以两重墙垣。外墙为普通院墙，南面正中辟陵门，门外正中有一座三间石牌坊，雕刻极为精致，牌坊两侧各有一小院为值房。陵门内为神道，两侧立一对华表和六对石兽，道北端过碑亭为一纵长方形小城堡，以短边向前，即陵园主体。城墙周长 460 米，墙顶可通人行，有雉堞，四角各设角楼，前后设城楼。前城楼称隆恩门，门前与碑亭之间两侧为朝房，门后东西有钟楼、鼓楼，再北两侧为东西配殿，正中是平面方形的隆恩殿。后城楼即明楼，楼后接“月牙城”，即月牙形小院，内有阶道可上至明楼；再后为四分之三圆形坟堆。在坟堆与外围北墙之间人工堆起弧形土山，称隆业山（图 8－91～93；图版 146～148）。

昭陵的城堡最引人注意，体量不大，但采用了一些缩小尺寸的手法从而夸大建筑尺度感的处理。如城楼实际并不高大，城门洞也很小，却将城楼建为三层，每层仅比人稍高；与之相应，小小体量的角楼也使用了复杂的十字脊歇山顶。在小体量建筑上有意采用大体量建筑的形式，这就是缩小尺度，若运用合度而不太过分，可使人产生这些建筑似乎比真实的体量更大的错觉，从而加强雄伟感。城楼和角楼的造型比例也很好，无虚假之感。这一手法，在沈阳故宫凤凰楼上也可以看到。陵墓之所以采用城堡形式大约与后者寝宫建在高台上的用意一样，是为了显示其防御性，反映了部落时代处于征战中的女真人习俗。这在早于昭陵几十年的福陵中更为明显。福陵的城堡造在高 20 余米的天柱山山顶，前面有一百零八步台阶，四望孤绝，防御性更强。

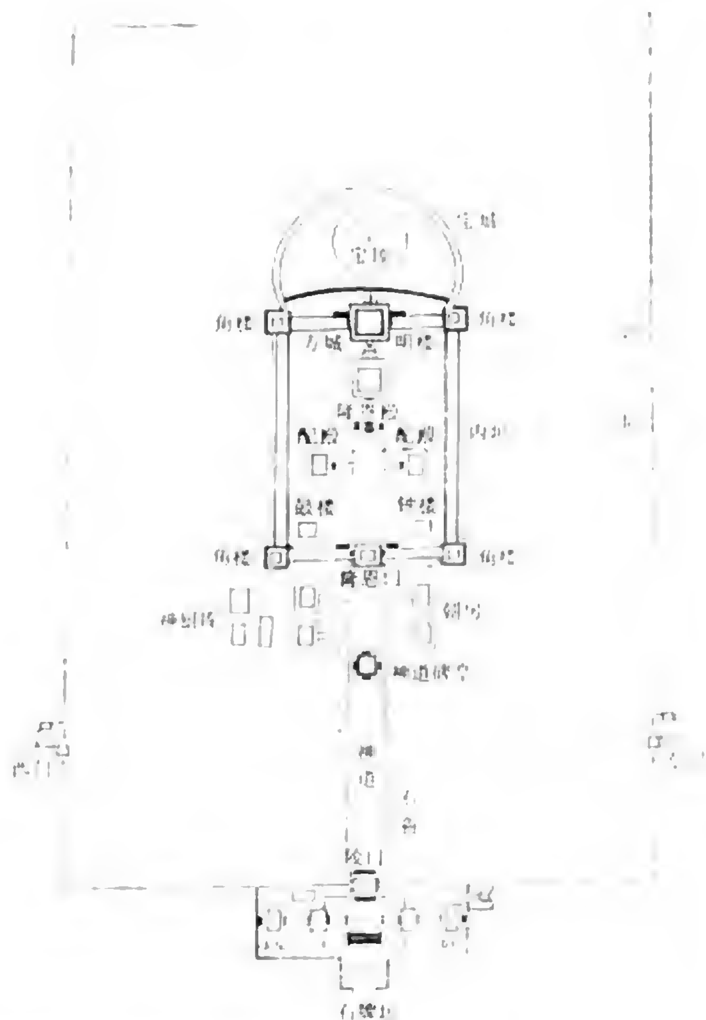


图 8－91　沈阳昭陵总平面图


图 8－92　昭陵石牌坊

图 8－93　昭陵神功圣德碑亭



此外，昭陵和福陵的建筑装饰石雕也值得注意。虽然布局未臻于完美，石牌坊、隆恩殿下满布雕饰的石台基和石栏杆却都非常精美。昭陵和福陵的“月牙城”也为以后关内诸清陵沿用。

满族入关后对沈阳二陵有过增建，如昭陵的碑亭和明楼建于康熙年间，在隆恩殿与明楼间嘉庆时增加了二柱门和石五供，都仿自明陵。但因隆恩殿以后的空间太小，显得拥挤，故增加二柱门和石五供殊无必要。

清陵注重种植松树，与明陵主要种植柏树不同。昔有诗咏昭陵云：“龙蟠翠嶂郁迢遥，路夹苍松白玉桥”。

四　清东陵、西陵

满族入关后有两处集中的帝陵区，一在北京以东 125 公里燕山南麓遵化县马兰关附近，称东陵；一在北京西南 120 余公里易县西永宁山下，称西陵。入关后最早的两位清朝皇帝顺治和康熙葬在东陵，第三代雍正原来也在此建陵，动工后发现穴中土质不良，遂在易县另行择址，故有西陵，从此各代帝后分别葬在二陵。

东陵有帝陵五座，即顺治孝陵、康熙景陵、乾隆裕陵、咸丰定陵和同治惠陵。孝陵居中，景、裕二陵一东一西，定陵在裕陵更西远处，惠陵在景陵东南远处。清代实行如后妃先死，帝即与其合葬，后妃后死，则在帝陵附近（通常在东侧）为后妃另行建造陵寝的做法，故东陵又有孝东陵、景妃陵、景双妃陵、裕妃陵、两座定东陵（葬咸丰朝慈安、慈禧两位皇后）、定妃陵和惠妃陵。此外，在整个陵区南缘还有一座昭西陵，葬埋辈分最高的孝庄文皇后（孝庄文皇后为皇太极妃、顺治生母，顺治登基后尊其为皇太后，陵名依沈阳皇太极昭陵为准，故称昭西陵）。全部陵区共有陵寝十四座，葬五位皇帝及皇后、妃、嫔、福晋、格格等总计一百五十七人。

东陵北依昌瑞山，南望金星山，东傍鲇鱼关，西依黄花山。金星山以南更有远处烟炖、天台两山对峙，

两山之间自然形成山口，称龙门口。整个陵区划分为前圈后龙两大部分。昌瑞山主峰以南称前圈，是各陵所在，总面积 48 平方公里。后龙是主峰以北的山峦绿化地带，范围之广达 2450 平方公里，地跨三县，立桩划界，严禁擅入，以维护“龙脉”。昌瑞山是燕山山脉分支，蜿蜒起伏，岗峦秀丽，气象万千。东陵的各座陵寝在昌瑞山南麓傍山起墓，顺应地势布局，每座陵寝的后面都有一座山峰，以为各陵的座山，形成“龙蟠凤翥”之势。由陵寝南望，日照阔野，平川似毯，北望则重峦如涌，万绿无际，整个陵区好似一幅美丽的山水画卷[18]。

东陵以顺治孝陵为中心，有一条很有气势的中轴线，从南端的金星山起到北端的孝陵地宫宝顶，长达 6 公里。更南又远发自龙门口，更北则以昌瑞山主峰为后屏。从南而北，其全部构图序列为：龙门口—金星山（朝山）—石牌坊—大红门—大碑楼—影壁山（案山，神道从西边绕过）—石象生—龙凤门（棂星门）—七孔桥—三路三孔桥—神道碑亭—隆恩门—隆恩殿—琉璃花门—二柱门—五供台—方城明楼，最后到达地宫宝顶，再一直伸展到昌瑞山主峰（座山），轴线至此得到有力的收束。从石牌坊起向北，全以砖石铺路联结，宽 12 米。轴线处在东鲇鱼关山、西黄花山两山之间的居中位置，自南而北基本端直，只是在大碑楼与石象生之间有一座天然小丘，神道顺小丘西侧绕行半圈，小丘成了陵前屏障，犹如建筑群前的影壁，故称影壁山。整个布局几乎完全继承了明十三陵长陵，单体建筑也与之相近。例如，石牌坊也是六柱五间十一楼，宽达 31.35 米；大红门也有三个门洞；石象生共十八对，其中异兽十二对、文臣武将各三对，等等，以及由三座石柱棂星门组成的龙凤门，都与十三陵的一样。大碑楼体量比明代更大，高近 30 米。轴线后段布局也与明长陵相近，值得注意的是取消了陵门，改建为神道碑亭（因体量较小，又称小碑亭），而以隆恩门兼为陵门。隆恩门前神道两侧有东西朝房和值房，门内殿前有东西配殿等作为衬托。几十座形制各异，多姿多彩的建筑，错落有致地贯串在如此之长的轴线上，层次丰富，气势宏阔（图 8－94、95；图版 149）。

孝陵取消了明长陵形象欠佳的砖砌三孔券陵门，又将长陵原置在陵门内东侧的碑亭改放到隆恩门前神道轴线上，是一个相当成功的处理，以碑亭和三面围合的隆恩门和东西朝房丰富了陵前景观，又使镌着陵主谥号的石碑定位在中轴线上。以后清代各陵皆如此，康熙时并在原来的沈阳昭陵前加建（图版 150）。

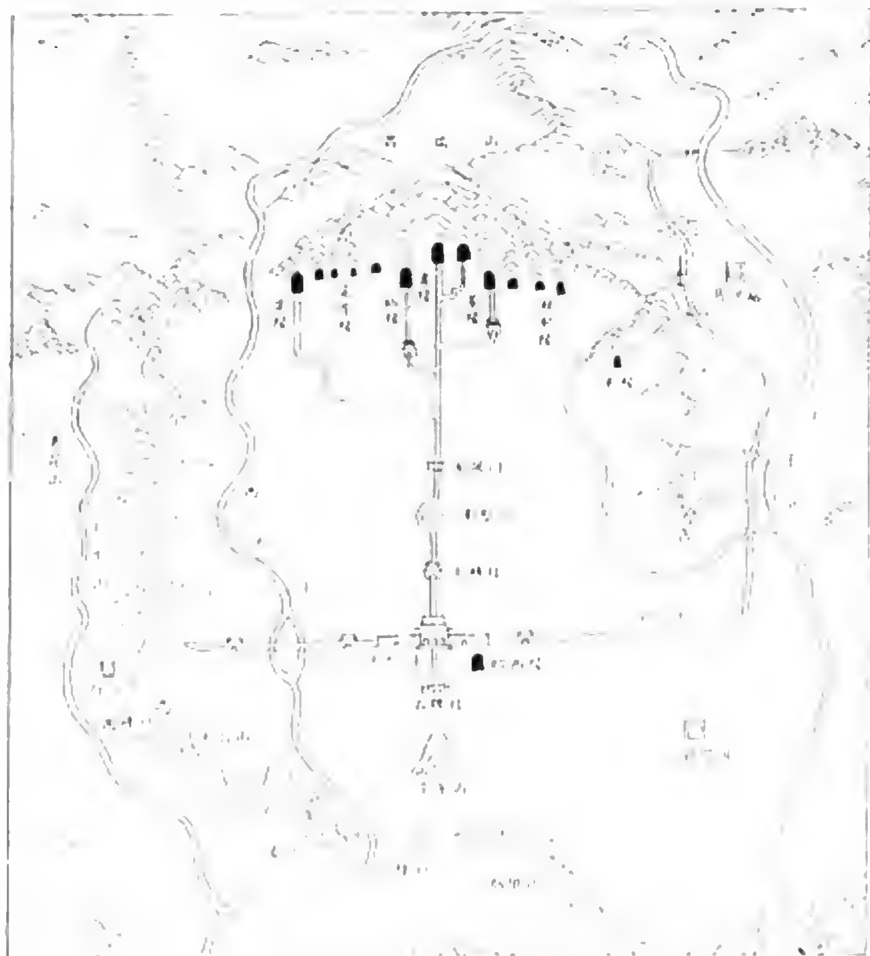


图 8－94　河北遵化清东陵各陵位置示意



图 8－95　从大红门内南望石牌坊及金星山



图 8－96　泰陵俵星门



图 8－97　泰陵方城明楼

东陵还有一个特点，即除规模最大的孝陵神道具有公共神道性质外，裕陵、景陵和定陵都分别建有自己的神道（仅惠陵无），不似明十三陵只将长陵神道作为公共神道而各陵不再别建。但东陵裕、景、定陵各神道设置的数量都比孝陵少，规模也远为简小，后妃陵寝没有神道，从而突出了孝陵的地位，强化了建筑的礼制性意义。

西陵有四座帝陵，即雍正泰陵、嘉庆昌陵、道光慕陵和光绪崇陵，还有泰东陵、泰妃陵、昌西陵、昌妃陵、慕东陵和崇妃陵等后妃陵，共十陵，葬四帝及皇后、嫔妃等共七十六人。西陵地形也是北依山峦，南望平阔，各陵以泰陵为中心，昌陵、慕陵在其西南，崇陵在其东北。泰陵神道与东陵孝陵神道大体相同，但规模较小，轴线长约 2.5 公里，南端由五孔石桥开始，桥北由东、北、西三座石牌坊围成广场，牌坊均为六柱五间十一楼，气魄很大。又，类似孝陵影壁山的山丘不在石象生之南而居其北，系人工堆筑，称蜘蛛山，神道从小山东麓绕过。神道两侧石象生以一对石柱开头，象生本身只有五对（图 8－96、97；图版 151～155）。

其他三座帝陵除慕陵外均与泰陵略同，但神道设置较少而简。慕陵更无神道，也没有方城明楼（图版 156）。

第六节　佛寺道观

传统佛教在明代已不太兴盛，但仍在民间有广泛的影响，新建了一些寺院，对唐宋以来旧有佛寺的重建或重修活动也相当频繁。如今五台山著名的两座唐代寺院南禅寺和佛光寺，除了大殿为唐建、文殊殿为金建以外，多数建筑为明清遗物。道教在明代一度受到皇帝重视，但道教的力量从来都没有超过佛教，比起佛寺来，道观的建造更少。而且明显地模仿佛寺，没有更多的个性特点，甚至同一所建筑有时可以是佛寺、过后又成为道观。所以，作为建筑艺术来说，二者不妨合并起来叙述。

明清寺观大致可分为两种：一者建于城市尤其是大城市，一者建于山林佳胜之地。前者有许多是敕建的官式建筑，地形基本平坦，坐北向南，更多采用传统的沿纵深方向依中轴对称方式布置一系列院落的组合，风格严谨整饬。后者多是民间自建，密切结合所在环境的自然景色和地形起伏，方向较为灵活；主体院落虽仍多为中轴对称，但周围建筑随机布置，并采用当地民居建筑手法，有更多的创造性，风格活泼灵巧，气氛朴质亲切。

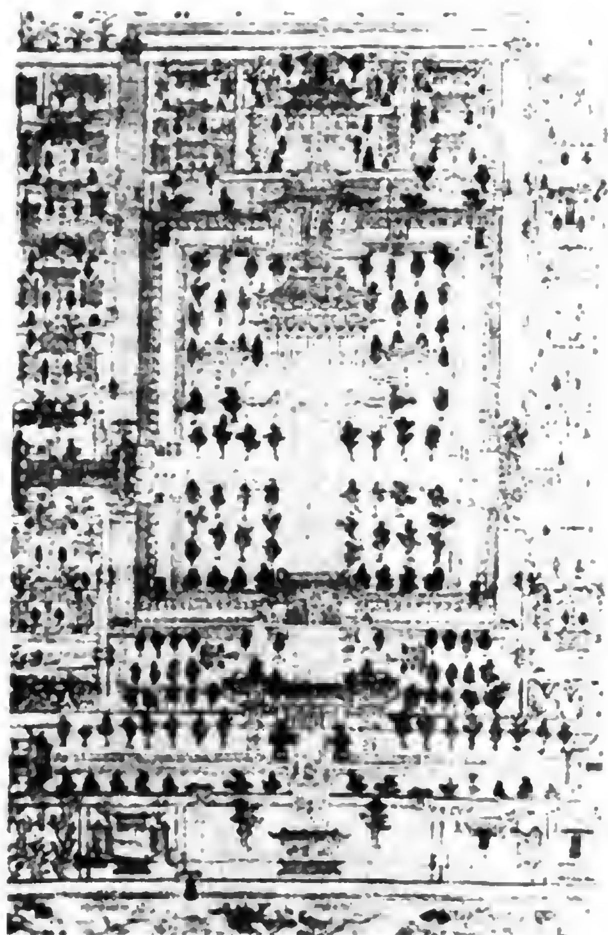




图8-99　崇善寺复原鸟瞰

图8-98　明成化八年崇善寺全图

一　城市寺观

这一类寺观可举山西太原崇善寺、北京智化寺等为例。

崇善寺　在太原城内，建于明洪武十四年（1381），是太祖第三子晋恭王为纪念其母所建，为官式建筑，后被火烧，所剩无几，但寺内存有一幅明成化八年（1482）的总图，详尽、准确地表现了当时寺院的面貌，反映了大型规整式布局佛寺的典型风格[19]，是不可多得的宝贵资料（图8-98）。

全寺基地平坦，外廓为方整规矩的纵深矩形，坐北向南，规模很大，据记载东西宽290余米、南北进深570余米，面积相当于紫禁城的四分之一弱或曲阜孔庙的两倍。山门前有东西向横路，此横路穿过寺前东西院墙上的两座侧门，为城市横向干道。路南正对山门是一横院，横院北缘的棂星门与山门遥对，院南缘正中设照壁。横院东、西各有两个小方院，设仓、碾。山门前的处理方式始于宋金汾阴后土祠，与沈阳故宫几乎一样，在其他一些佛寺祠庙和衙署中也常可见到。这种处理，避免了山门直接面临城市，保持了一个安静而完整的寺前空间，也加强了总入口的气势（图8-99）。

山门三间，单层，门北分左中右三路而以最宽的中路为主。中路先是一横向广场，然后是一座由周廊围绕的纵长大院，院门为大王殿，五间，院内又以正殿及其左右各一朵殿分为前后二院。前院较大，方形，后院横长。正殿是全寺核心和最大建筑，面阔九间，单层重檐庑殿顶，建在两层白石台上，台周绕砌白石栏杆。朵殿在台下，体量小得多，正殿与朵殿的关系就如同紫禁城太和殿及其左右门屋。正殿之前，在左右廊庑上各有配殿一所。后殿在北廊庑正中，五间单层单檐歇山顶，一道中廊将它与正殿连成工字。再北隔一横道并列三座小院，以正中院内的大悲殿为中心。大悲殿重檐歇山顶，现仍存。在整个中路的左右各有一条南北向夹道，隔夹道是东、西二路。二路完全对称，自南而北各分为九座小院，南头第一院较小，为花园，其他八院皆方院，都有建筑。第四小院的东西向轴线恰与中路正殿前的两座配殿形成的全寺横轴相重，在此小院外侧建体量稍大的歇山顶建筑，与前述配殿间也以中廊连成工字。在寺院最后是通全寺宽的大花园，经由东、西夹道与寺院前部相通。园北正中开北门，是寺院后门。

作为大型建筑组群，与敦煌壁画唐代大寺、宋刻唐·道宣《戒坛图经》插图、汾阴后土祠金刻庙貌图碑、登封中岳庙金刻图碑以及明代紫禁城、曲阜孔庙等例比较，可以看出它们的共同规律。此寺东、中、西三路之间的横向结合比曲阜孔庙甚至比紫禁城都要好，联系方便，整体感也更强。

智化寺 在北京内城东部，建于明正统九年（1444）前后，也是敕建的官式大寺[20]，属大太监王振所有。王振是英宗朝有名的奸宦，权重一时，对酿成“土木之变”负有很大责任。英宗被俘后，代宗即位，王振被灭族，但此寺因为敕建免于毁弃。英宗复辟后，在寺内复为王振立祠塑像。

寺为南北纵深布局，深约140米、宽约50米，后部更宽。全寺分南北二部，南部占全进深的三分之二以上，是寺之本体，为正统年间的遗物；北部正中疑即王振祠，建于天顺元年（1457）（图8-100、101；图版157）。

山门前有照壁，门内寺本体分三进。第一进正中是智化门及左右接出的耳房，门前左右对峙钟楼、鼓楼。智化门是一座天王殿。按照明清佛寺通例，是在山门内东西各塑一金刚，山门后为天王殿，殿内正中置笑口迎人的弥勒，背屏后立护法韦陀，东西置“风、调、雨、顺”四大天王，天王殿前有东钟西鼓二楼。此寺亦循此例，只是因为山门仅为砖建券门，不能安置金刚，所以把金刚像安放在智化门内左右间的前部，四天王在后部。明清寺院前部的这种布局与唐代大有区别，唐代不设鼓楼，与钟楼相对的是藏经楼，称为经



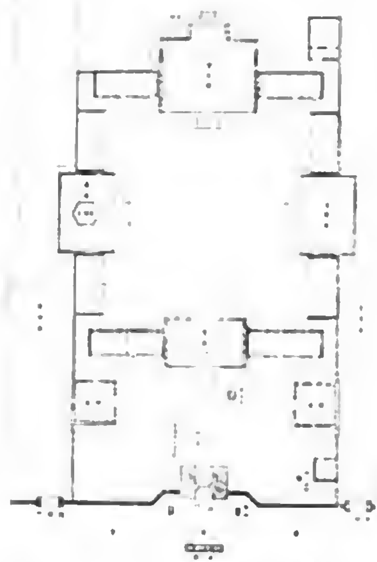


图8-100 北京智化寺总平面图



图8-101 北京智化寺全景

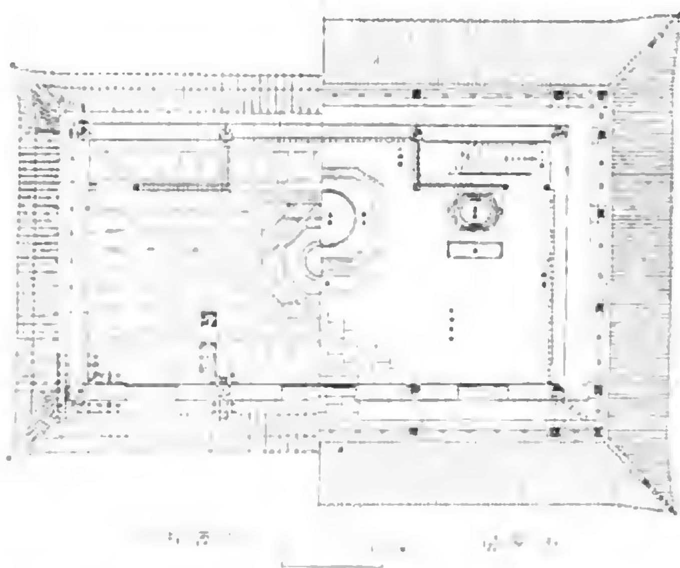


图8-102 智化寺万佛阁平面与仰视平面

藏。二楼并非单独建筑而是以回廊转角处的角楼充任，位置也不一定在前二角，有时可在后二角。大约从宋代起佛寺中有了鼓楼，钟、鼓二楼开始对设。至于藏经之所，明清已不是小小一亭，而是很有规模的藏经楼。明清许多寺院的藏经楼都很大，多位于全寺最后的一列长楼内，作为全寺的结束。智化寺则没有藏经楼。第二进是一座方形四合院，有智化殿、左右配殿和一周围房。第三进稍深，现只存楼阁一座，是寺内最大建筑，称如来殿或万佛阁。它的细部处理很值得注意：上层较低，天花呈覆斗形，正中复升起藻井，以减弱层高较低的压抑感，获得较好的空间印象。藻井极其精美，与紫禁城太和殿形制相仿，方形，内以支条划为八角，再内以支条做出两个方形，互呈45°交叉相套，正中为圆形藻心，沿各支条边的侧斜面和顶板雕饰复杂图案，贴金。此藻井在1930到1934年间被盗，现藏美国纳尔逊博物馆。殿内格扇棂花也很精美，其梁架彩画保存了明代特点（图8－102）。

后部分左中右三部，规模都较小。中部二进，中门之侧有《英宗谕祭王振碑》，大约就是王振祠。左、右为方丈院和后庙。寺内前部及王振祠的重要殿堂用黑色琉璃瓦脊，普通灰瓦砌心，其他房屋只用普通灰瓦。

报恩寺　在四川西北的平武土官世袭统治地。明正统时，土官王玺赴京朝觐，请求皇帝恩准建造佛寺，招请大批建造过宫殿的北京工匠来到平武，兴造报恩寺，天顺四年（1460）竣工。平武虽地处偏远，报恩寺却具有浓厚的北京官式建筑风格，布局规整对称；从建筑单体的结构、形象，到斗拱、装修等细部，包括琉璃构件和彩画，都与北京宫殿建筑十分相像。

寺院顺山坡布置，坐西面东，前低后高。登台阶为山门，面阔五间、进深两间，悬山顶，在中柱一线置门扇。山门左右接八字墙，门前分立石幢。山门之后为天王殿，歇山顶，殿前左侧有歇山顶钟楼，但右侧没

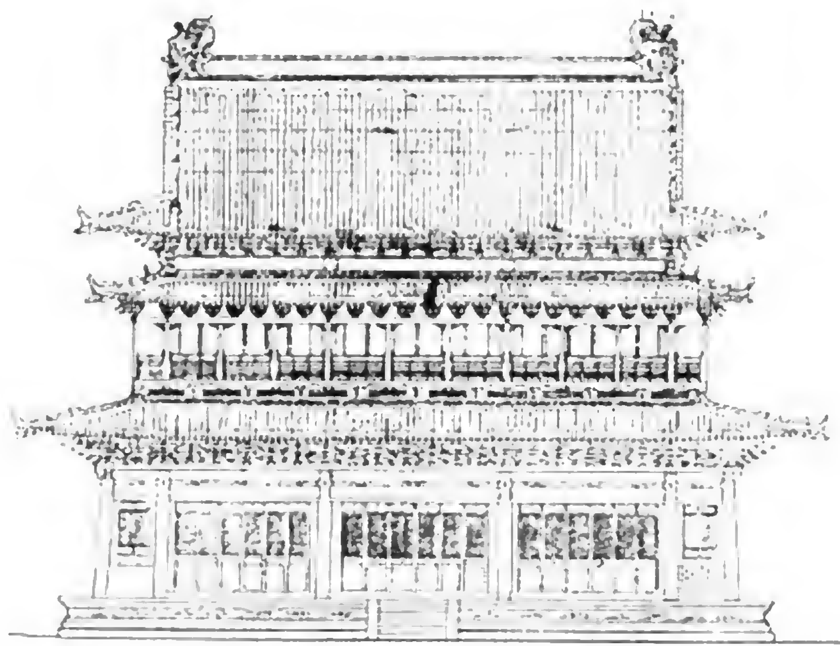




图8－104　平武报恩寺全景

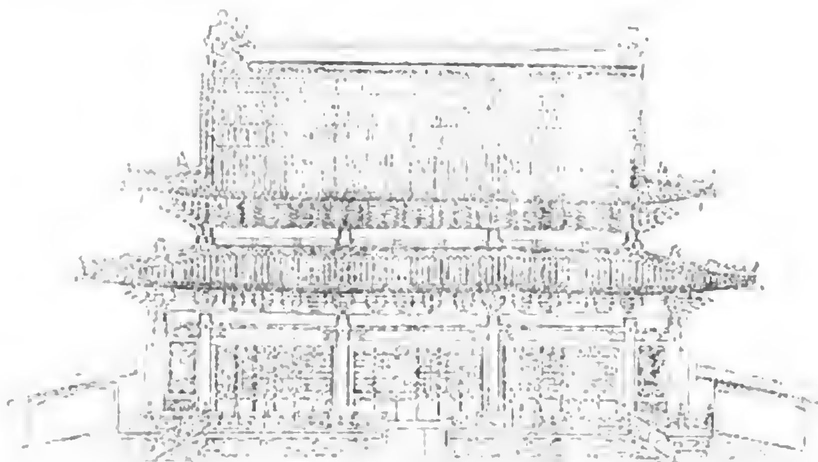


图8－103　四川平武报恩寺建筑立面

上　大雄宝殿；下　万佛阁

有鼓楼，当时可能曾经设有。天王殿后由廊庑围成前后两进院落。前院大雄宝殿五间，左右有华严、大悲两座配殿，均三间，三座建筑都是重檐歇山顶。后院大殿称万佛阁，五间，两层，三滴水重檐歇山顶，阁前庭院左右各立一碑亭。各建筑屋顶多覆琉璃瓦，黄心绿剪边（图8－103、104）。

报恩寺各殿室内外装修都很精美。华严殿里的转轮藏仿木构楼阁用细木雕造。大悲殿里由整根楠木雕造的观音和大雄宝殿的佛像，也都具有很高的工艺水平。

像报恩寺这样的寺院，毕竟只是特例，而分布在广大地区尤其是南方名山胜境中的寺观，更多的是另一种风格。

二　山林寺观

中国佛、道两教虽有不同，但都同样追求一种超脱出尘的境界。佛教的主旨是劝人出世，脱离红尘，拔除苦海，入于一种无碍无执内心清净的世界，以祈求来世福报或转生佛国。它一方面向人们讲述人间和地狱的种种苦难，另一方面渲染净土的种种安乐和宁静。道教也宣传清净无为，超凡入圣，“致虚极，守静笃，清净为天下正”，终究以清心寡欲、不食人间烟火为最高追求。中国人崇尚自然、亲近自然的性格在佛、道思想中也都有体现。道家崇信“人法地，地法天，天法道，道法自然”。这种哲学对于宗教建筑的性格有着深刻影响，即使在城市，那种平和、冲融、宁静和虔诚的气氛，也是寺观艺术性格的主流，而非西方教堂那种震慑人心的激情和迷狂。如是，很大一部分佛道寺观选择在远隔闹市的深山僻地，尤其是风景佳丽的名山胜境之中。那里的深谷险壑、清泉静瀑、细雨迷雾、奇松幽兰和啼猿鸣鸟，对于在命运的旅途上遭逢不幸或时时感到人生险恶的人们来说，不失为一种有效的精神慰藉。中国佛教虽传自印度，但中国人与印度人不同，印度宗教和哲学的那种沉入于深深忧虑之中的抽象而繁琐的思辨，在中国人这里转成了明彻空灵而简要的人生体验。山林寺观所造成的氛围，适合中国人的这种心理需求，于是在深沉的文化背景之下，山林寺观成了中国宗教建筑的重要组成部分，具有不可忽视的美学价值。

山西五台山、四川峨嵋山、浙江普陀山和安徽九华山，是中国有名的四大佛山，传说分别是文殊、普贤、观音和地藏王的道场，此外还有天台山、黄山和雁荡山。道家称他们所在的名山为“洞天福地”，有十大洞天、三十六小洞天、七十二福地之说，如四川青城山、江西龙虎山、湖北武当山、安徽白岳山以及泰、衡、华、恒、嵩等五岳，就都是有名的道山。在诸多山林中，往往既有佛寺又有道观，二者并行不悖，所以中国向有“名山僧占多”和“无山不僧道”的说法。它们烟寺相望，琳宫梵刹，晨钟暮鼓，点映崖谷，艺术性格上更近于秀美淡素，而与城市寺观的宏丽庄严适成互补。

这样的寺观数以千计，有的始建早至晋唐，但时废时兴，现存者大多是明或明以后新建或重建的。现仅就见闻所及，略以青城、峨嵋、九华、五台、普陀等山为主[21]，大致从选址、布局、空间、格调和有机生成等五个方面予以综述。

全山总体规划和寺观选址

中国传统建筑，不只是尽意于一个院落、一座殿堂，乃至一栋一楹、一花一石的微观经营，同时也俯瞰万物，品察群生，精心于更大范围的宏观规划，使人工的建筑与大自然紧密融和起来，形成一个有机的环境。这个“环境”不限于建筑的周围，而是放眼全部相关区域——一座山、一座城、一条峡谷或一座小岛的宏观概念，或可以“大环境”名之。这是中国建筑的优秀传统之一，是中国人尊崇自然并特别擅长以辩证的观念来驾驭全局这一卓越智慧的生动表现。古人在山林胜境中建筑寺观，并不只是造就一个个孤立的、静止的建筑物，而是放眼全山，把山中所有寺观都当成是纵游全山的动态过程中的一些有机的环节。它们互相照应，组成丰富的“系列”，有抑扬，有起伏，有铺垫，有高潮，有收束，从而将看似散漫无状的各“点”串成严密的整体。其具体处理原则大约可归纳为以下几点：一、寺观均匀布点。一般来说是依照游人们——远道而来的香客、顺路一游的官宦商贾、专程寻幽探胜的文士的自然行止和心理要求来布置的，在行进过程中

有观赏、休息、饮食和住宿的地方，也有不断激励其继续攀登的目标。二、布点注意主次相间，大小互见，重点突出，高潮迭起，使人在整个朝山的进程中不断得到新鲜的感受，在富有节奏和韵律的氛围变化中获得满足。三、所设之点一般都选在景观特别诱人的环境中，使人逗留时能获得更多美的享受。这里所谓的“景观”包括自然景观和人文景观两类，自然景观主要指自然景色等视觉要素，也可以包括听觉和嗅觉，诸如桂子飘香、松风馥郁、水声潺潺、鸟鸣嘤嘤，都能够成为审美的对象。人文景观包括美好的建筑形象，既是驻足停留观赏自然景色的佳处，本身也是从其他地点被人观赏的对象，能得景，也复成景。同时，有关的历史传说、神话典故、民俗风情以及特产工艺、佳酿、山茶、奇药等，引人兴趣。所以，景观是一个广义的概念。而在大自然的韵律中，最重要的视觉景观即风景佳胜之处，往往近似均匀地分布着，因而上述三点之间本已有很好的默契。四、布点最终仍要考虑到寺观自身的实际需要，一般选择在避风向阳、近水远害的地段，多避开孤立的峰顶，常常是倚山面壑，后有山峦环抱，藏于山腹，前视景界开阔，气象舒展，并有对景遥相呼应。

四川青城山在成都附近，是道教的发祥地，以“青城天下幽”闻名于世。山最高处海拔1300余米，上山下山各约15公里，行程至少需要一天。现存全山较有规模的道观共六处，均匀分布在上山下山途中。六座道观中以古常道观和上清宫最大。前者在山腰，正当上山的中途，观中设有客寮、食堂，并有青城山特产山酒山茶；后者近山顶，是上山道路的结束，亦供食宿。圆明宫在下山道的中段，是一座中型道观，制作泡菜很是闻名。这六座道观是环境系列的重点，三座大、中型建筑是重点中的高潮。在各观之间还均匀分布着一些小建筑点，每一段陡阶的尽头，大抵会有一些亭、阁、廊、桥出现，供人小憩畅观。全山道上可谓一里一亭，三里一站，十里之内必有住处（图8－105～108）。

四川峨嵋山以“峨嵋天下秀”的自然景色和佛教胜地闻名，传为普贤菩萨的道场。山顶海拔3300余米，上山路途已达60余公里，据说其全盛时有寺庙一百余处并有少数道观。现存寺庙十余处，也均匀分布在山道上，往往是三五里一小站，二三十里一大站，为旅人提供观照自然美和驻足的条件。

所有这些寺观以其不同於山野自然景致的人工创作，给自然加上了人的尺度和人的情趣，成为被观赏的对象。

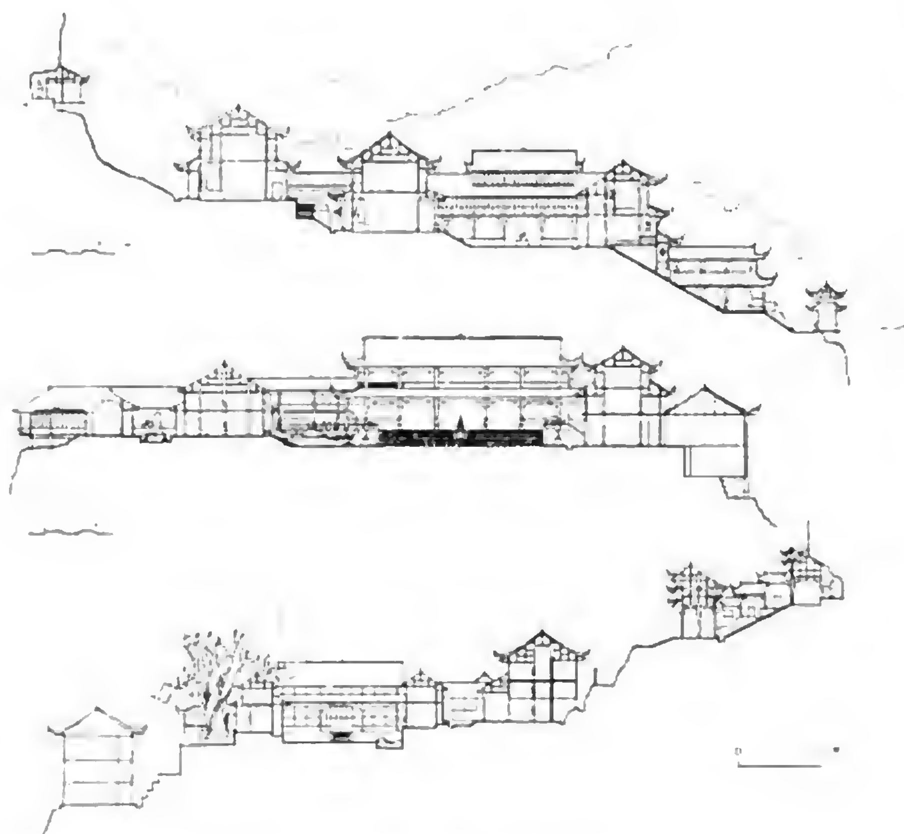


图8－105　四川都江堰市青城山古常道观剖面



图8－106　古常道观三清殿

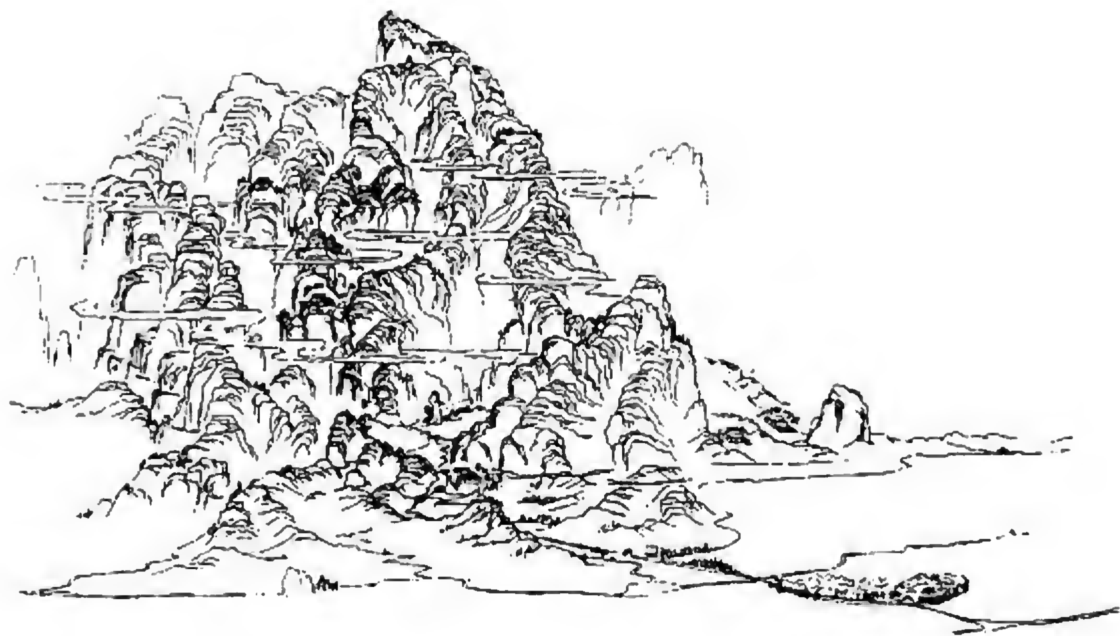


图 8 - 107　青城山全景



图 8 - 108　青城山上清宫宫门



图 8 - 109　峨嵋山清音阁牛心亭

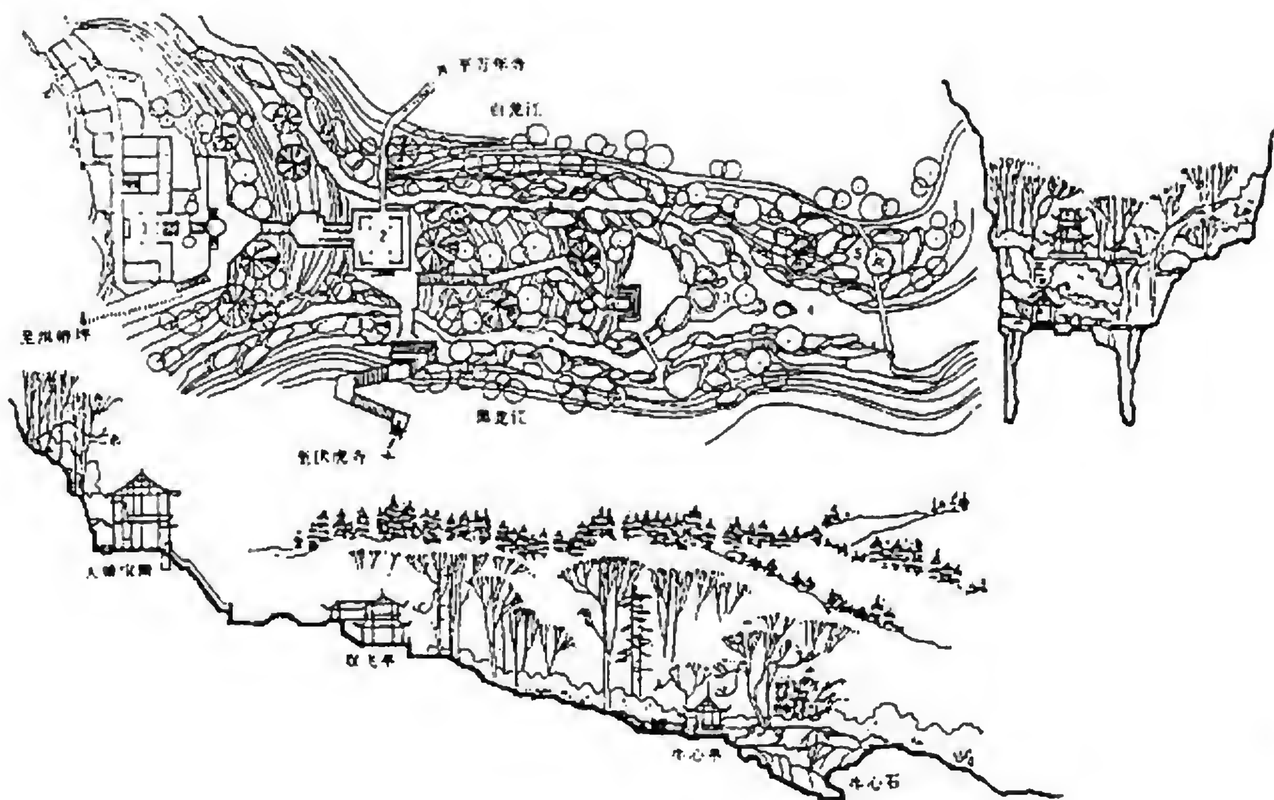


图 8 - 110　清音阁总平面及剖面

峨嵋山清音阁一组建筑的选址十分典型。它位于名为白龙江、黑龙江两条山溪的交汇处，前临山谷，背负巨山，左右隔小溪是逶迤的山岭。由后至前、自高而低建筑了大雄宝殿、双飞亭和牛心亭。牛心亭前就是二溪交汇点，奔腾的山溪冲激着交点处的牛心石，发出巨大的声响，很远就能听见。双飞亭坐落在几条山道的交点处，西通下山道可至报国寺，东通万年寺，北面在大雄宝殿前略折向北上山，可通洪椿坪。亭很大，两层，上下完全开敞，是休息和凭眺的好地方。双飞亭下俯牛心亭，上仰大雄殿，增加了全组建筑的纵深层次（图 8－109、110；图版 158）。

安徽白岳山为道教名山，以太素宫为山上诸观之首，选址极好。宫后倚玉屏峰，左右有钟峰、鼓峰作伴，宫前隔深壑面对香炉峰，其峰顶的亭子是太素宫的对景，按风水相地用语称为“案”。越过香炉峰极目远望，可遥见黄山三十六峰，其天都、莲花诸峰皆历历可指，即风水所谓的“朝”。山上时而一片烟云飘过，其霏霏凄迷之象，尤为动人（图 8－111）。

黄山也有个玉屏峰，徐霞客描述其景色：“左天都，右莲花，背倚玉屏峰，两峰秀色俱可手擘，四顾奇峰错列，众壑纵横，真黄山绝胜处。”石涛形容这里的烟云：“漫将一砚梨花雨，泼湿黄山几段云”。更有迎客松为之近景，人称此为“黄山第一处”，于此胜景，恰有文殊院在焉。

四川都江堰市的伏龙观，选址与设计也非常出色。伏龙观位于岷江分流处的陡崖上，观依地势坐西向

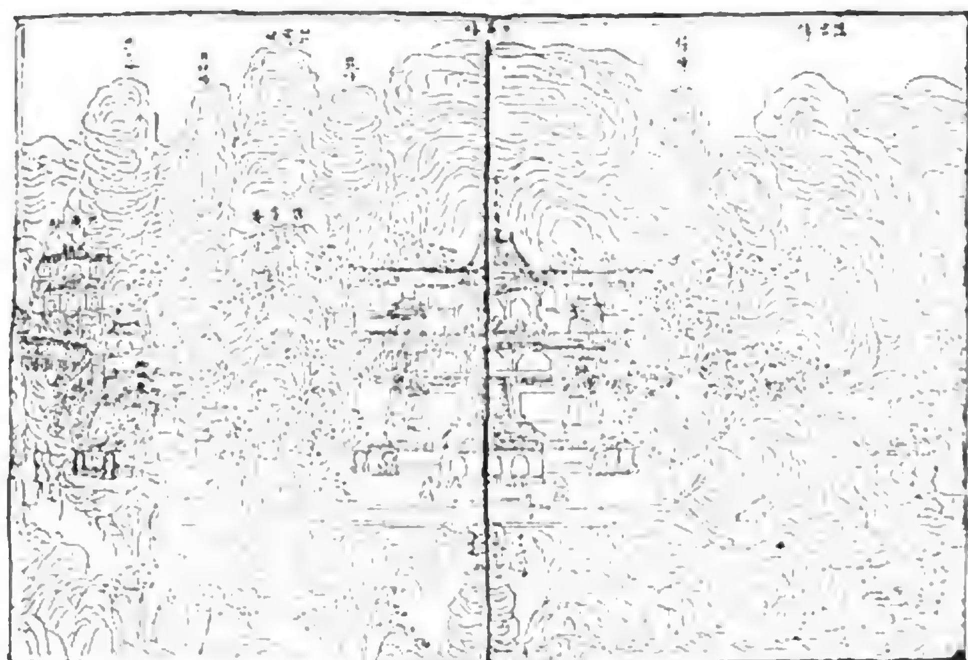


图 8－111　安徽齐云山太素宫

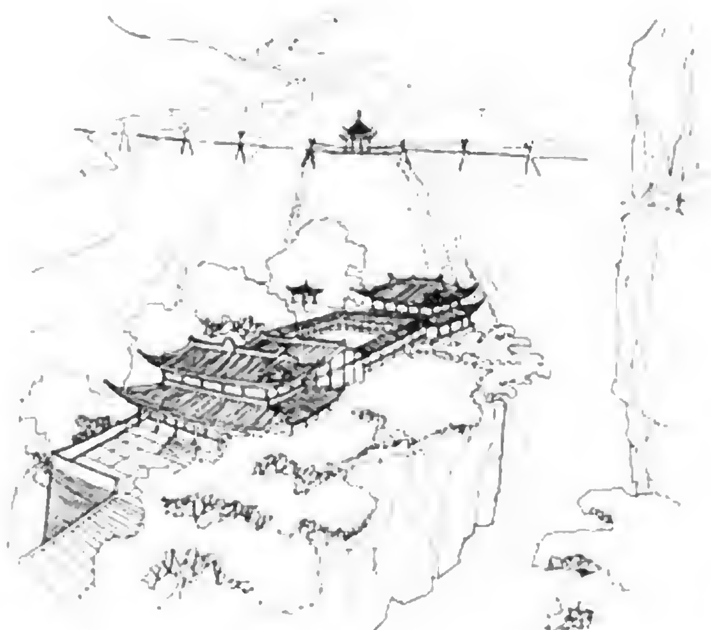


图 8－112　都江堰市伏龙观形势



图 8－113　伏龙观后部

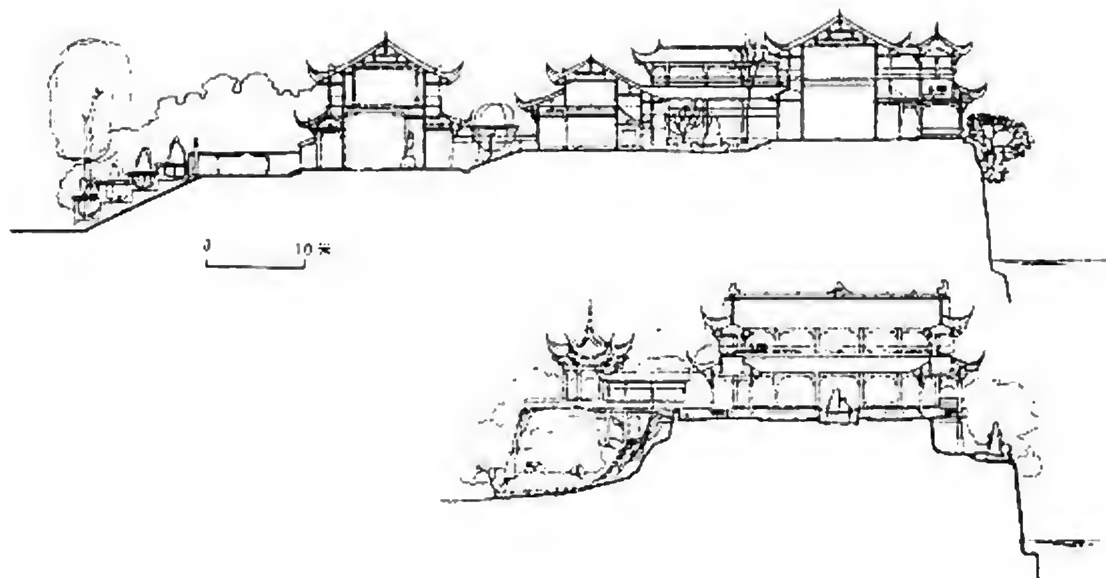


图 8－114　伏龙观剖面

东。观前的大台阶迎向从都江堰市来此的大道。岷江在伏龙观后的山崖下分为二流，北为内江，江水通过战国时凿通的石峡宝瓶口咆哮东去；南为外江，水势较为平缓。观后部俯临三江，高出江面数十米，视域开阔，可远瞰安澜索桥和索桥以东岷江北岸的二王庙，因而采用开敞手法。一楼两廊都是两层，廊子全部敞开，楼的上下层也都有周围廊，楼后崖边又建了一座两层敞亭。建筑与周围环境完全融成一片，游目骋怀，最为动人。全观前低后高的地势，更加强了这种效果。前部布局为封闭小院，为后部的开敞作了铺垫，这也是"屏息而后钟鼓"的含蓄手法。观本身错落多姿的建筑轮廓也成为四周观赏的对象，为壮丽河山添色加彩（图 8－112～114；图版 159）。

顺势利导灵活布局

山林寺观与自然相融，不事矫揉，不太强求规整，大都因势利导作巧妙多变的处理，一般只在正殿一区略有轴线对称，适当突出主体，而全局布设则不拘成法，似乎顺手拈来，其实却颇费匠心。这在前举清音阁、伏龙观等例中已可见其大概，现再举数例。

青城山圆明宫，南依山坡，北临沟壑，坐南向北，以前方一座小山为对景。建筑大多依等高线布置，后高前低，虽有纵轴而略有转折，顺纵轴安排的庭院和殿宇也只是大致对中。左右次要建筑如食堂、客寮等都灵活布设。最值得称道的是山门的处理，因宫前即为沟崖，门不能放在纵轴前端而置于全宫的左前角（西北角），以书有"圆明宫"三字的大照壁面临山道，以突出入口，再以狭长的楠木林道引导进入宫内（图 8－115）。

山西五台山是中国四大佛教名山之一，传说是文殊菩萨的道场，山中有许多寺院，台怀镇更为集中。五台山靠近北京，建筑属于北京风格，明代和清代建造的许多寺院大都由皇帝敕建，所以多为官式建筑。

台怀镇的塔院寺及其北面的显通寺很有特点，虽然都是坐北向南规整对称的格局，但因受风水之说的影响，也有一些活泼生动的处理。塔院寺东南有望海楼突兀而起，显通寺东南也有高起的钟楼，都打破了过于均衡的构图。它们又都在从东边进入寺院的主要道路上，起了作为寺院的前奏和标志的作用。从远处眺望，以塔院寺的白塔为中心，构成轮廓起伏、变化有趣的美丽画面（图 8－116、117；图版 160）。

安徽九华山传为地藏菩萨道场，现有较完整的寺庙十余处，与上举二山略有不同，各寺以山中盆地里的九华街为中心。九华街是一小镇，镇上有全山最大的寺庙化城寺，在离镇三五里的范围内，呈环状分布着八九座寺庙（图 8－118、119）。上禅堂是一座很小的佛寺，坐北向南，寺外东、南两面都是低地，基址促迫。全寺只有南、北两座殿堂，二殿间围成一个矩形小院，很像当地的民居。前殿（南殿）南墙开窗，把沟壑对面一座山峰的景色纳入其中。上禅堂的入口处理极有特色，"山门"紧贴北殿东山墙，门前空出一片不规则



图 8－115　青城山圆明宫宫门



图 8－116　山西五台塔院寺东南甬道



图 8－117　五台显通寺东南入口钟楼



图 8－118　安徽九华山化城寺全景

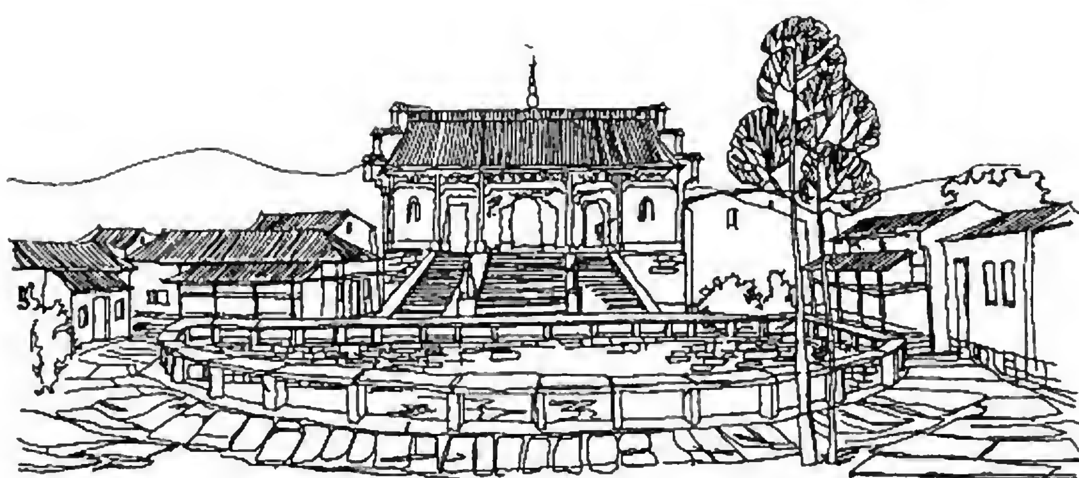


图 8－119　九华山化成寺

的小小院子，有粉墙围绕。小院东墙缺口是下山路，通向九华街；北墙缺口由台阶上达一个更小而开敞的极朴素的草亭，由亭西转，沿北殿后壁为上山道。小庙的处理完全顺应地形和道路，曲折自然，在狭小的地段上做到了从容不迫，空间丰富。

峨嵋山洗象池距上山两道交汇处不远，是继续上山的必经之地。小寺坐落在一条南北方向的山脊上，北低南高，寺门向北，迎着上山道。洗象池东望景色极佳，寺庙即将客寮集中在东侧，便于眺望开阔的山景、次要用房如食堂厨房等集中在景色不甚引人的西侧，中间则以前殿、中殿和僧寮组成两进小院。基地狭窄，各房各院依标高不同分成几级。

山西浑源悬空寺是另一个重要的例子，因“悬挂”在恒山峡谷面西的巨大悬崖上得名。悬空寺创自北魏，现存建筑为明代重建，曾经多次重修。崖壁上附贴着三十多座楼阁殿堂，连以栈道，大多由木柱支撑，少数有砖台承托，水平构件后尾插入崖内。寺院高悬在半空，惊险奇绝，故名“悬空”。自北侧筑石阶通寺门，始入尚宽，愈行愈窄，总平面呈楔形。立面则高低错落，完全自由布置，南端以一座三层楼阁作全寺的结束。悬空寺建筑有意采用缩小了的尺度，体量甚小，但总体轮廓丰富，是以其小巧奇诡与崖壁形成强烈对比而取胜。反之，若一味追求宏大，在高达百余米的巨崖对比之下，必致劳而无功（图版 161）。

明代著名地理学家徐霞客在崇祯六年（1633）曾游历悬空寺，他记述说：“西崖之半，层楼高悬，曲榭斜倚，望之如蜃吐重台者，悬空寺也。……仰之神飞，鼓勇独登，入则楼阁高下，槛路屈曲，崖既矗削，为天下巨观，而寺之点缀，兼能尽胜。依崖结构，而不为崖石累者仅此。”（《徐霞客游记》卷二）所谓“兼能尽胜”，即天然与人工的相得益彰。

江苏镇江西北长江南岸的金山寺，又称江天寺，以建筑与山形轮廓错落取胜，更以山岭一塔，高耸江天之间，几十里外就可望见，极富特色。

金山原是长江中的一座小岛（图 8－120），初名浮玉山，唐时始名金山，清咸丰、光绪年间岛南沙涨，与南岸陆地相接。山不大，高 30 余米，但甚陡峻。山南北长，寺坐东向西，在山的西麓展开，几乎将西侧山崖全部占满，故有“金山寺包山”之说。寺内现存建筑多建于清。由西边过牌坊经山门入寺，台地上是大

月 望 高 妙

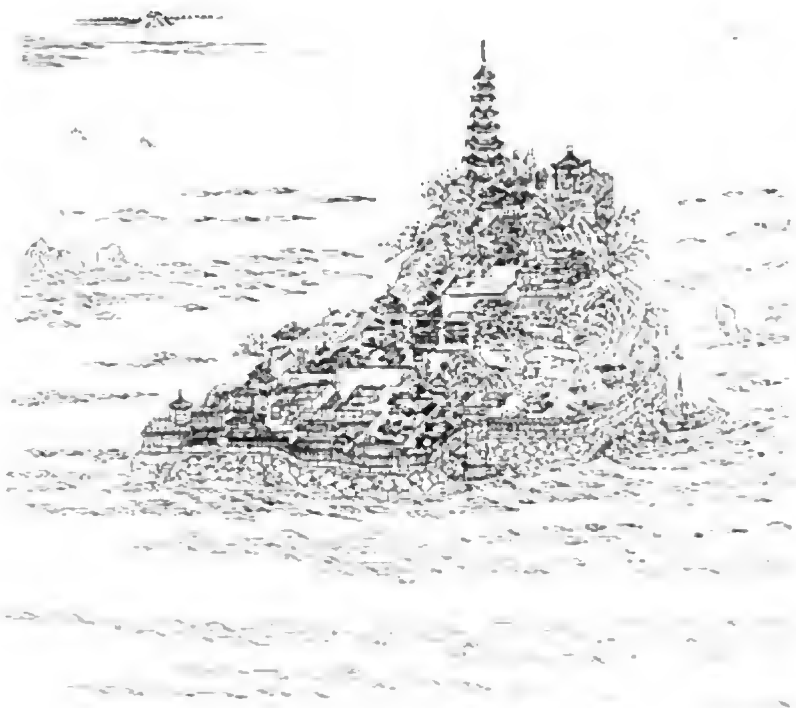






图 8－120　清画“妙高望月”（镇江金山寺）

图 8－121　江苏镇江金山寺全景

图 8－122　十五世纪日本画家雪舟《金山寺图》

殿，再上几重平台，有殿堂错落布置，直至山崖。轴线南侧和西北角是方丈僧舍。沿山脊线由北而南都有亭堂楼阁，取自由式布局，轮廓起伏。北端耸起金山塔（又名慈寿塔），重建于光绪二十六年（1900），塔刹入云，翼角高举，是江南婉丽秀美的风格。塔在山脊北端山势稍低下处，与山脊南部的高起及其上的楼亭，取得不对称均衡，构图完美。金山在长江南岸，塔建在伸入江中的北端，在辽阔的江面上很远就能看见它，登临塔上亦可尽得江山之美，显然是考虑了大环境的成功设计（图 8－121、122）。

天人相宜空间多变

山林寺观地形复杂，基地一般不甚开敞，设计者大都尽量维护原有的地形地貌，避免大挖大填，相地度势，以势造形，使建筑顺势高低起伏，形成多变的内外空间。

一般来说，寺观的纵轴与等高线垂直，主要殿堂串连在纵轴上，建筑的长向与等高线平行，前低后高，构成几个台级院落。次要的院落在主轴左右，地面标高与附近主轴上的院落相近。对地形的改造主要采用"台"、"吊"两类手法。"台"是将基地修整成几个标高依次变化的平台，前后台不一定完全平行，即轴线方向可以有所转折；也不一定完全对位，轴线前段后段可以略有错移。窄台只沿台后侧建屋，屋前是院；宽台可在前、后缘都建屋；也多有在前后台相接处建屋的，如此，若从后院看来是一层或二层，在前院看来就是二层或三层了。这样的建筑常在屋正中设室内台阶，贯连前后二院。"吊"常用在寺观外围的凌空一侧，是用木或石立吊脚柱，其上横贯以枋，再铺木板为建筑的地面。

由于基地紧张，建筑密度较高，采用了许多办法使内外空间不致显得壅塞。如主要大殿前的庭院都要有较大进深，而把高差集中到次要殿堂所在的后院。客寮、僧舍的面积都较小，气氛封闭，有着像"家"一样宜人的尺度，而主要殿堂与山门则力求开敞。大部分殿堂朝向前面院子的一面完全敞开，不设墙；有的前后两面都敞开，前后院子的空间通过殿堂"流动"互补，扩大了空间感。台阶若设在山门内，从寺外广阔空间到达这里，感觉上先有一个收束，进入院落后由收而放，对比出院落似乎并不闭塞。此外，从寺观后部台地上或从楼阁上层外望，因前部的台地较低，层层递落的屋顶对视线的遮挡不大，寺外自然景观可纳入寺内，也有利于使得密集的建筑群取得整体的开阔感。

在城市和平原，建筑群由于基地限制不大，庭院较宽敞，在封闭的院墙内即可取得空间感的平衡，所以院内空间和寺外空间的联系较弱，建筑群独立性很强，完然自足。山中寺观则相反，建筑密度较大，内庭较小，更需要寺内寺外、室内室外的空间交流。

但寺观内部一般仍以对称格局为主，入口部分常更多表现出因地制宜灵活多变的精神，普陀山就有几个很优秀的例子。

普陀山是浙江宁波市以东东海中的一座小岛，传为观音菩萨的道场。岛形南北长，岸线多变，东南多平地沙滩，西北是山。山不高，分前山、后山，后山主峰高不过 200 余米。岛上现存多座寺庙，皆明清重建重修，较大的是普济寺、法雨寺和慧济寺。

普济寺是普陀山最大寺庙，在岛的中部，处在一个小盆地中，背负前山，坐北朝南，左右有小丘环抱，寺前低下，挖成放生池，名海印池或莲花池，横长方形，达十五亩。山门在池之北，入口虽仍作对称处理，但充分利用了大池，丰富了景观感受。入口前导自池南岸起，先是大影壁，过御碑亭北跨池为长堤，正对山门，堤上有八角亭，再北即山门前广场月台。池东、西有与堤平行的石桥各一。池东地势比西边略低，在此建名为太子塔的小塔一座，与西边取得均衡。太子塔又名多宝塔，石砌，无檐，建于元代（图 8－123～126；图版 162）。

法雨寺在岛的东岸，北、西两面皆山，地势高起；东、南两面濒海，地势低下。为使全寺高低势态得以均衡，在全寺东南部建起高大的钟楼，并以此兼为山门。入口在寺前偏东，先向北跨越架在横长水池上的石桥，进入曲折坡道。坡道两边砌墙，挡住视线，引人前行。几经转折到达钟楼，从楼下南门入内再转西，通到一座颇大的广场。广场南有大照壁，北即天王殿，再北沿中轴布置五重殿宇（图版 163～166）。



图 8－123　浙江普陀山普济寺寺前影壁



图 8－124　普济寺寺前御碑亭和八角亭



图 8－125　普济寺大雄宝殿



图 8－126　普济寺前太子塔



图 8－127　普陀山慧济寺入口



图 8－128　慧济寺入口

慧济寺在普陀山的后山北坡，但寺院轴线仍为前南后北。最南天王殿前有一座不大的广场，面对广场南壁是从山顶凿出的崖壁。寺的入口甬道巧妙布置在寺前广场东边一条东西向的山岭上。先以一座不大的石牌坊标示出入口起点，由牌坊入，向西为甬道，两边砌乱石墙遮挡视线，从甬道尽端转北步下台阶，再转西，仍为甬道，继续西行，两边改砌砖墙，抹灰，刷黄色，寺庙气氛渐强。从此甬道尽端再一次转北，下台阶，再转西，即进入寺前广场。如此几经周折，浓浓渲染了“深山藏古寺”的意境（图 8－127、128；图版 167～168）。

九华山百岁宫基地十分狭窄，入口和全寺都依形就势，自然天成，表现了高水平的空间处理能力。百岁宫始建于明末，清代多次重修，坐落在一座孤峙云海间高数百米称为摩空岭的山峰峰顶，危崖壁立，形势险峻，峰下不远为九华山中心区九华街。从九华街仰望，百岁宫耸出云外，如在仙境。由九华街西循山道登岭，在到达百岁宫前不远，首见一座山亭，内奉笑口迎人的弥勒，示意为百岁宫的山门，是寺庙空间的延伸。宫位在峰顶，基地东西宽仅 20 余米，南北长仅 60 余米，在这样紧张的用地情况下，仍安置了佛殿、禅堂、戒堂、法堂、斋堂、僧舍、客堂，以及钟房、厨、库等佛寺通常必有的所有房屋，全数可达百间，同时还留出了宝贵的空地，使全寺不显闭塞拥挤。为达到这种效果，百岁宫采用了以下几个办法：一、不使建筑占满整个峰顶。寺前（南）留出一座三合院，正面大雄宝殿南墙高起，两边围合较低的附属用房，西为厨、库，东为钟房。东、西房沿崖构筑，实际不止一层，从三合院只见最上一层，不致使院子在三面高屋包围中显得封闭。三合院略呈梯形，北窄南宽，更减少了封闭感。人们经过一段长长的登山道之后，在此可得以稍息，并观望山景。二、大雄宝殿入口偏东，门上複檐，以显其重要，殿前东房较短而低，西房较长而高，与殿门一起，形成不对称的均衡构图。三、寺内布局紧凑。殿内空间仍相当高大，面阔三间，后部三间都有佛龛。殿东以板壁隔出客房，从殿东北角佛龛下面向北进入寺院内部，即遇一梯迎人上楼。殿后房间密集而小，围绕两个天井建造，侧屋沿崖建构，上、下都是楼，层数可为三、四、五层，安置寺庙中必设各屋，可谓应有尽有。从底层最北后门出，有下山道。四、最值得称道的是不强行平整山头，殿前西房的东墙就压在石头上面，从院中即可得见。大殿南墙也压在巨石上，甚至殿内也露出石顶，正中佛龛释迦、文殊、普贤三像就坐落在这块浑圆的巨石之上（图 8－129、130）。



图 8－130　九华山百岁宫

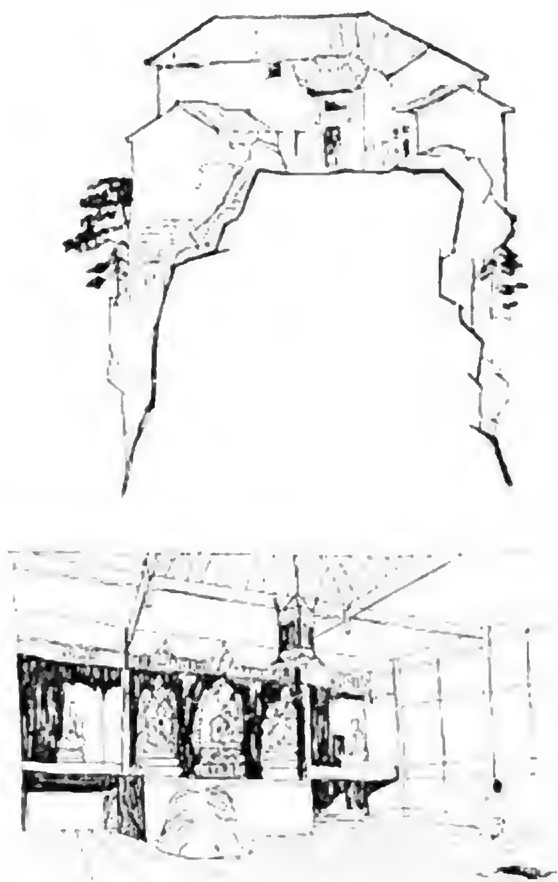


图 8－129　安徽九华山百岁宫南立面及大雄宝殿内景

九华山的许多寺庙，包括百岁宫和前举上禅堂在内，都具有一种可贵的纯朴天真的性格，类似民居。这些品格，常为敕建大寺所不备，虽朴拙简陋，往往更具有美学价值。

民居格调与地方风格

山林寺观的建筑工匠大多也是当地各类建筑尤其是民居的建造者，所以各地山林寺观都带有明显的民居格调和地方色彩。而且山林寺观的建造往往财力有限，大多属中小型规模，不能像敕建大寺那样采用昂贵的官式建筑做法。这一特点，不但体现在总平面布局上，也体现在建筑的尺度、材料、结构、色彩和造型上。建筑的尺度一般较小，接近民居，普通单层房屋的檐高不过3米，两层者上层高度只有2米许；单层殿堂檐高不超过5米，两层的总高也只有7到9米，体量比一般城市寺观小。使用的材料常是不太规整的较细的木柱、木梁、小青瓦，以木板、编笆涂泥或乱石为墙。有时还用杉皮盖顶，以带着树皮的原木作柱，这在青城山道观中可以见到许多。结构也都是地方手法，常见的是穿斗式，抬梁式只用于主要殿堂。色彩则大多是材料本色或略加涂饰，有时仅涂桐油或刷作黑色，与白粉墙、小青瓦屋顶对比，自然显出朴素的结构本色之美。只在较大寺观的正殿才偶尔使用小面积的彩画或琉璃瓦。建筑造型多灵巧自由，大都只用悬山屋顶，前后两坡不一定对称，可以一面长一面短。披檐被经常采用，随时而遇，嘎然而止，并不强求檐口交圈。整群建筑的屋顶常彼此相连，利於雨天通行。屋顶的搭接穿插也很巧妙机智，看似无心，细究都很合理。只有主要殿堂才使用歇山顶，与薄薄的檐口相应，檐角翘起颇高，秀美纤丽，与官式建筑平稳厚重的风格大异。总之，它们给人以山庄野舍的感受，有的外观上竟与民居无法区别；隐现在青山云海之中，充溢着诗情画意，隐含着淡泊无争、深蕴隽永的情趣（图8－131、132）。

中国民居有规整式也有自由式，南方自由式更多。山林寺观由于地形多变，更多地借鉴自由式，建于平地的寺观则多为规整式，台湾淡水鄞山寺可为一例。

淡水鄞山寺建于清道光二年（1822）前后，为福建汀州人士所建，供奉汀州定光古佛，后来也兼作汀州会馆，是台湾最典型的中型庙宇[22]。寺建于平地，背负山岭，后高前低，前面有半月形水池，植被甚好，“风水”佳胜。寺院基地方形，总宽25米，总深27米，作三路一进规整式布局。中路有前、后两座大殿，二殿之间有左右走廊联系。两外侧隔纵长天井有左、右条形屋。可以看出，鄞山寺与闽台流行的几堂几横式住宅布局几乎没有什么两样。此寺为双堂二横（“横”即左、右二路的纵向长屋，有几条长屋即为几“横”），当地又称“两落两护龙”。下章将要介绍的台湾住宅安泰厝为“两落四护龙”，与鄞山寺的区别只是将前后二殿间的走廊换成了厢房（图8－133、134）。



图8－131　四川峨嵋山九峰禅院



图8－132　峨嵋山万年寺大殿



图8-133 台湾淡水鄞山寺

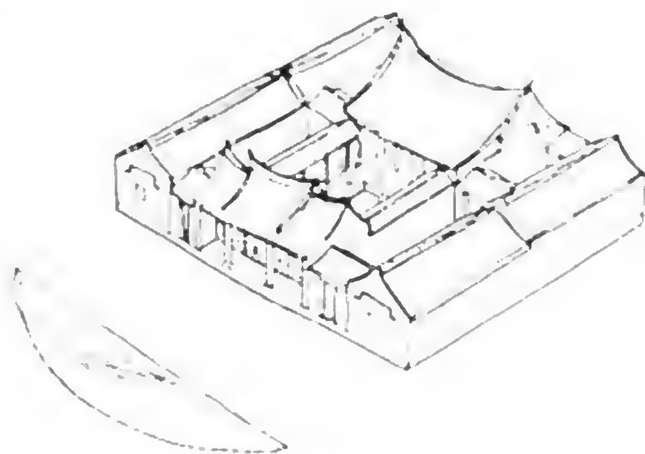


图8-134 鄞山寺鸟瞰

有机生长

完然具足的城市或平原寺观，大多一次完成，建成以后，并不再向围墙以外扩张。某些建筑虽多次重修重建，大局并不因而有很多变化。而山林寺观却几乎都是在几十年或更长的时间中逐渐“生长”完成的。它们很少采用规则的围墙，似乎没有肯定的外廓，大多是先建成主要殿堂，再根据需要陆续加建。这种生长，在民居中也常可见到。但是，这种生长绝非杂乱无章，后生的部分与先前的部分以及寺外的自然，随时保持着合乎逻辑的联系，故称之为“有机生长”。

有机生长要求人工与多变的自然相契合，布局不必循陈法，方向不必中准绳，灵活变通，人天互应，但又要求在变通中见章法，所谓变中有法，不是绝对的自由。道家说“道法自然”。自然虽无定式，却有定法，例如山形、水势、树木、云天，其中自有内在的规律。所以山林寺观的有机生长既是自由的，又是自觉的，新生长出来的部分与已完成的部分之间，应有灵巧合宜的关系；其格调、氛围、手法、形象和色调，都要与已有的部分取得协调。有机生长的过程，仿佛一幅正在完成的素描，任何时候都是和谐的画面。在这里，一切构图的法则如主从、对比、烘托、微差以至均衡，都起着作用。

近现代建筑理论的“有机建筑”概念与这里说的“有机生长”相当近似，被认为是建筑艺术值得追求的境界。中国古代建筑对此早已有过独到的见解和实践，其佼佼者莫如山林寺观。类似于山林寺观与城市寺观的差别，其实在其他建筑类型中也常对应出现，如宫殿中的离宫苑囿与朝会大宫、住宅中的村野民居与王府邸第、城市中的屈曲小镇与规则大城、园林中的私家小筑与皇家大苑等。若以美术作品相比，其大意正可与民间美术与宫廷美术、青花紫砂与钟鼎尊彝、泼墨浅绛与青绿金碧相类。它们，都是不同文化气质的表现。

第七节　佛　塔

明代和清代的佛塔有两个值得注意的现象。一是无论在藏蒙地区还是内地，都出现了大量的喇嘛塔，这是明清两代兴盛的藏传佛教在建筑文化上的反映；二是汉式佛塔虽然建造得不少，但艺术创造已进入衰退时期，多数属模仿之作，尤其模仿宋辽，没有太多创新。明清汉式佛塔无非楼阁式和密檐式，楼阁式塔有砖造的也有砖木混合结构。各式塔的分布范围与宋辽时期相同，密檐式塔分布在华北和东北，砖木混合楼阁式塔主要在江南，砖造楼阁式塔分布较广，华北和南方都有出现。有迹象可以说明，历史上遗留极少的木塔，在唐宋时代曾是建造最多的塔，但明清几乎不再建造。历史上出现过的其他富有创造性的如华塔及窣堵波式与楼阁式塔的结合等塔型，在明清也都不再出现。虽然如此，还是有一些新动态值得注意，如琉璃塔的出现，

以彩色琉璃镶满全塔，绚丽夺目。其中，南京大报恩寺塔非常巨大，山西洪洞广胜上寺飞虹塔、北京颐和园琉璃塔、河北承德须弥福寿寺琉璃塔和北京香山琉璃塔，都是很美丽的作品。

汉式佛塔在唐宋的高度发展以后，到宋辽已经熟化，而明清已是汉地佛教的衰落期，不能给佛塔的建造注入新的生机。藏传佛教从明代起进入蓬勃发展时期，在朝廷支持下，藏传佛教建筑文化传入内地，新颖的建筑形式引起了很大兴趣，激发起匠师们的创造热情。在汉式佛塔转入衰退的同时，藏传佛教喇嘛塔却表现出勃勃生机。其单塔像一个水瓶，所以又称瓶形塔。但同为瓶式，各塔形象却颇有变化。其群塔组合则有金刚宝座塔和过街塔两种。此外，在西南如傣族地区，明清继续建造小乘佛教的佛塔，也是这个时期佛塔建筑的收获。关于藏传佛教和小乘教佛塔，我们将在第四编中结合各民族建筑文化一并介绍，本节重点仍在汉式佛塔。

密檐式塔

密檐式塔是中国出现最早的佛塔型式，从北魏至宋辽，除五代南京栖霞寺塔等寥寥数例外，几乎所有密檐式塔都建在北方，如华北、东北和内蒙古地区，成为这些地区地方建筑风格的重要体现者。明清密檐式塔分布在华北和东北，样式仿照宋辽，其中虽有的造型处理尚可，但几乎谈不上任何发展。

慈寿寺塔在北京西郊八里庄，可作为明清密檐式塔的代表。慈寿寺建于明万历四年（1576），原名永安万寿寺，是万历帝为其母李太后所立。寺早毁，唯塔独存。塔十三层，八角，砖砌密檐实心，高约 50 米，造型比例及雕刻安排尚佳，但形象完全模仿辽代建造的北京天宁寺塔（参见第六章），仅某些细部有异，如塔身四斜面所刻之窗为明清北京寺庙常见的半圆券窗，窗扇窗格都是明清式样（图 8－135、136）。

河北易县荆轲塔在易县西南约 2.5 公里的山上，原建于辽，明万历十三年（1585）重建，八角十三层，高 24 米，造型较慈寿寺塔略瘦劲挺拔，也是对辽塔的模仿（图版 169）。

河南安阳天宁寺塔建于明代，似乎有所创新，但却不成功。塔八角五层，塔檐轮廓不是北朝或唐代圆和如梭的曲线，也不是辽代多见的上小下大的斜线，而一反通例，呈上大下小之势，致塔顶成为一颇大的平台，台周围建女墙，可容百人，台中央立比例颇高类似瓶形塔的小塔作塔刹。全塔总高 38.65 米。此塔的造型并不美，上大下小缺乏建筑逻辑的根据，塔刹与塔身的结合也嫌生硬（图 8－137；图版 170）。

辽宁千山真和尚塔亦模仿辽塔，密檐九层，平面是较为少见的六角形，建于清康熙二十年（1681；图 8－138）。云南等边远省份建造了不少类似唐塔的方形密檐塔，如昆明妙湛寺双塔（明）、大德寺双塔（明）、



图 8－135　北京慈寿寺塔

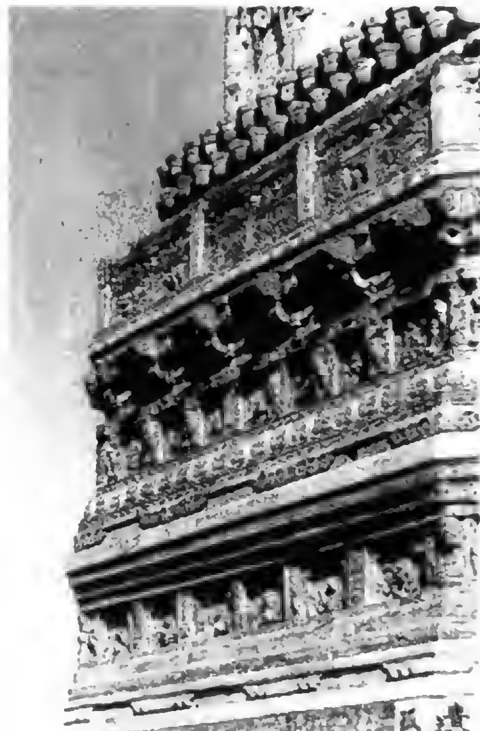


图 8－136　慈寿寺塔细部



图 8-137 河南安阳天宁寺塔



图 8-138 辽宁千山真和尚塔



图 8-139 云南昆明妙湛寺塔

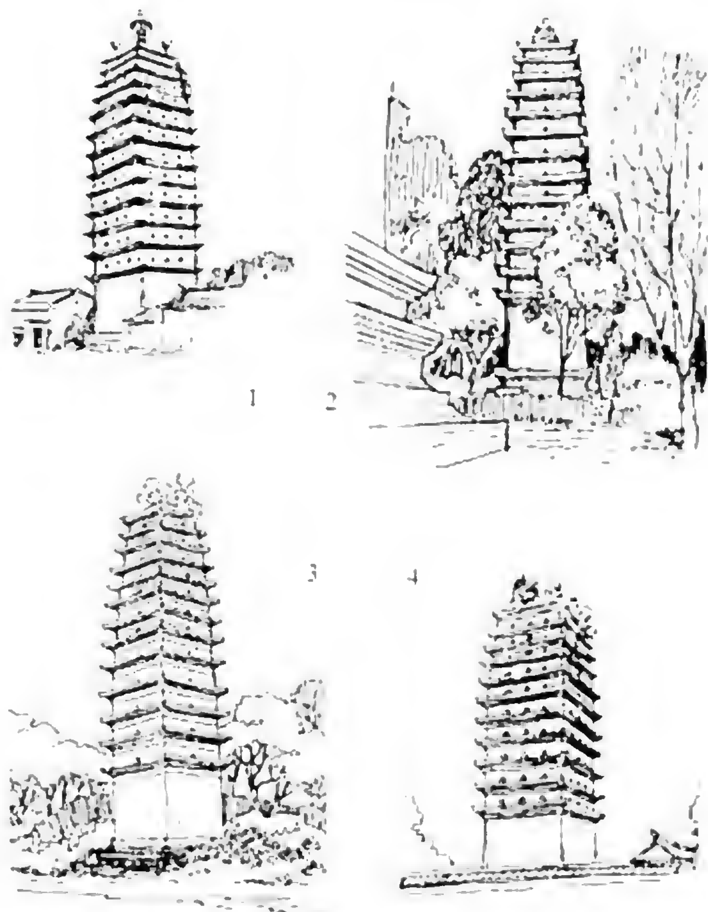


图 8-140 昆明方形密檐塔

1 常乐寺塔 2 妙湛寺双塔之一 3 大德寺双塔之一 4 慧光寺塔



图 8-141 北京白云观真人塔

慧光寺塔（明?）、凤仪飞来寺双塔（清）、昆明常乐寺塔（清末）等[23]，但毕竟缺少大唐的气魄，徒具形似而已（图 8-139、140）。妙湛寺、大德寺、飞来寺俱为双塔，建在大殿前轴线两侧。双塔之制源于南北朝，明清时已不多见。

值得一提的还有一座道塔，也是密檐式，即著名的全真派道观北京白云观真人塔，建于清雍正三年（1725），八角三层密檐，下有扁平须弥座，通高 10 米，全石雕。须弥座、门窗、塔檐脊饰及装饰纹样等都是清代式样，刻工非常精致。塔身下部八面在圆形图案内刻八卦符号。中国道教很少建塔，此塔可谓罕见一例（图 8-141；图版 171）。道教建筑往往模仿佛教，缺乏自身的创造。

砖石结构楼阁式塔

太原永祚寺双塔（明），八角十三层，高约 55 米，造型四平八稳，缺乏特色。两座塔大小近似，一塔塔檐连线略呈梭形，另一塔为斜线，它们都在寺内中轴线上，一在殿前，一在殿后，不像一般双塔并列两侧（图 8－142）。

陕西泾阳崇文宝塔（明），八角十三层，高达 79 米，是中国第二高塔，造型略显平淡（图 8－143）。

河南许昌文明寺塔（明），八角十三层，高 52 米，比例过于瘦高，在出檐短促的檐下堆砌复杂斗拱，造型不如上举三塔（图 8－144）。

山西永济万固寺多宝佛塔也是八角十三层，建于明代，虽说比例瘦高，但砖砌叠涩出檐深远（下部几层挑出达 1.56 米），檐下没有复杂的斗拱，显得比较简洁轻逸，塔刹形状也比较特殊，顶端一些部件用铜铸造，金光闪耀（图 8－145）。

砖木混合结构楼阁式塔

五代、宋时江南地区流行砖木混合结构楼阁式塔，即塔身砖砌，塔檐、斗拱和平座栏杆为木构，外观颇似木塔，而形体高挺轻扬，代表江南轻灵飘逸的一种建筑风格。明清江南地区仍流行此种塔型，模仿宋塔，没有大的发展，如扬州文峰塔，镇江金山寺塔等。



图 8－142　山西太原永祚寺双塔

图 8－143　陕西泾阳崇文宝塔

图 8－144　河南许昌文明寺塔

图 8－145　山西永济万固寺多宝佛塔











图8-146　江苏镇江金山寺塔

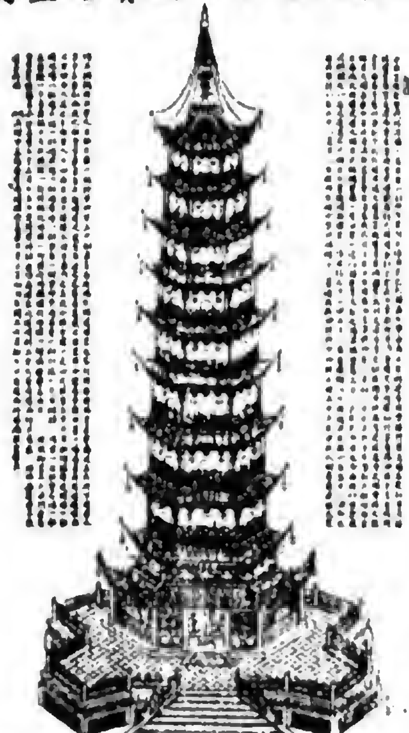


图8-147　清画南京大报恩寺塔图



图8-148　南京大报恩寺塔琉璃构件

文峰塔建于明万历十年（1582），八角七层，底层周绕副阶，塔高约50米。塔身内为方形，交错重叠而上，四面开门，亦交错而上。外形和内部几乎都是北宋上海龙华塔（参见本书第六章）的翻版，但略宽。文峰塔选址颇佳，在扬州城东南大运河一侧。运河从南而来，至塔前折向西去，塔位于弯道北岸，来往的航船很远就可望见，入夜举灯，成为航行的灯塔，也是城市的标志（图版172）。

现存金山寺塔重建于清末，八角七层，高约40米，形象与宋代江南同类塔无大差异。据文献记载和明初日本画家雪舟所绘《金山寺图》，在金山寺崖顶原有两座塔，一左一右。清画只绘出一座，即现存之塔。从总体构图看，金山寺一塔比双塔好；双塔对称，反而拘谨，一塔高举，更多变化之趣。应是明代的双塔毁损后，有意只重建了其中一塔（图8-146）。

清康熙、乾隆营建承德避暑山庄时，有模仿金山寺的一组小园，也称金山，耸起一阁代替佛塔，仿佛得其大意，看来清初之塔早就只有一座了。

楼阁式琉璃塔

明清佛塔最大的成果应该是琉璃塔的出现。

用于建筑的琉璃是指一种饰面材料，以陶为胎，表面敷有以铅为助熔剂的琉璃釉，依成分不同而有众多颜色。琉璃从北魏开始使用，其后一度失传，至唐恢复，宋元增多，而在明清取得重大发展。历代琉璃主要用于宫殿的屋顶，明清特别是清代将其使用范围大大扩展，如琉璃牌楼、琉璃殿、琉璃门、琉璃影壁、琉璃香炉等，甚至将琉璃贴饰于整座佛塔表面，称为琉璃塔。明代琉璃制品已有一定规范，清代工艺更有提高。至乾隆间，建筑琉璃的艺术和工艺水平达到了历史最高峰，以晋中、晋东南的工匠技术水平最高。

早在明初即建造过规模宏大的南京大报恩寺琉璃塔，惜已不存。明中叶建造了山西洪洞广胜上寺飞虹塔。清代所建琉璃塔大都与内地藏传佛教庙宇有关。

大报恩寺琉璃塔在南京聚宝门（今中华门）外长干里，从永乐十年（1412）起造，历时近二十年，到宣德六年（1431）完成。大报恩寺是永乐帝朱棣为追荐其蒙冤屈死的生母所建，特准寺内各殿可拟于宫殿。塔巍然矗立在寺内大殿后，据清嘉庆七年《江南报恩寺琉璃宝塔全图》，全高三十二丈四尺九寸四分，按明营

造尺每尺合今0.314米计，达102米，十分惊人，是可以与记载中的北魏洛阳永宁寺塔（参见本书第四章）媲美的中国最高建筑之一，当时即被外人叹为世界奇迹。塔八角九层，楼阁式，内用青砖，外面贴琉璃。塔身拱门用彩色琉璃砖镶出宽贴脸，充满浮塑形象，其余壁面镶白琉璃砖，每块砖中都有一个佛像。第一层的四斜面嵌砌白石雕刻的四大天王像。各层塔檐都用彩色琉璃瓦。塔刹铁铸，镀以黄金，用金“二千两”。从刹顶垂下八条铁链，连结于屋角。链上及各层檐角悬风铃，共一百五十二个。此塔在十九世纪中叶被毁，遗留下的部分琉璃雕饰件保存在南京博物院（图8－147、148）。

飞虹塔在山西洪洞县霍山山顶广胜上寺内，全高47米许，从很远就可望见。现塔建于明正德十年至嘉靖六年（1515～1527）。广胜上寺南向，塔位于山门、大殿之间带垂花门的塔院中心，楼阁式，八角十三层，底层砖檐以下有明天启二年（1622）加建的木构围廊，廊南面正中出抱厦，上交十字脊屋顶。塔用青砖砌，通体贴以彩色琉璃面砖和琉璃瓦，各层转角处砌隅柱，柱间连阑额、普拍枋和分作三间的垂莲柱。正中一间砌门，门脸砌花饰琉璃砖带。檐下或是繁复的斗拱，或是仰莲瓣。此外，壁面上还饰以团龙、佛教人物、宝瓶、圆形或方形饰件等，均为琉璃浮塑。全塔以黄色为主，瓦顶、壁面都是黄色，装饰多是绿色或黄绿交织或杂以少量蓝色。底层塔心室内有甚大的坐佛像，顶有琉璃藻井，其余各层皆砖砌，实心，但有窄小陡峻的阶道可上。塔刹好似一座金刚宝座塔，在正中塔刹主体四隅分立四座特别小的小塔，均为喇嘛塔形式。刹顶有铁链八条分向各角。

全塔的比例权衡不甚出色，立面上下檐收分过急，最上层檐的直径仅及下者三分之一强，檐端连线为一斜线，较板滞峻急，各饰件之间也稍失组织。但琉璃的质地、色彩和塑造技艺代表了山西传统琉璃工艺的最高水平（图8－149；图版173、174）。

清代也建造过好几座琉璃塔，都建在北京或承德藏传佛教庙宇内，式样仍属汉式。

颐和园万寿山后山有一座藏传佛教庙宇，称须弥灵境，附近有一座琉璃塔，称多宝佛塔，建于乾隆间。多宝塔为楼阁式，八角三层，塔身较高，下两层各施重檐，顶层施三重檐，各檐下都有斗拱，全部塔面包括塔身塔檐斗拱等统为琉璃制作。色彩以黄、绿二色为主，小巧玲珑，比例修长，色彩斑斓，更像是一件工艺品（图版175）。

北京香山也有一座藏传佛教宗镜大昭之庙，系乾隆四十五年（1780）为接待西藏班禅来北京祝寿而建。塔在庙后部地势最高处，最下为八角形白石须弥座，周围石栏，座上木构八角围廊，覆琉璃瓦，廊顶中央成一八角平台，可登临，也围以石栏，于平台上再起八角七层楼阁式塔，总高约40米。塔各檐轮廓上下一致，基本无收分。塔身每面一间，各砌假门一座。全塔表面饰贴琉璃，以黄、绿二色为主，即各塔门、隅柱、瓦面及宝顶均黄，塔壁和檐下琉璃斗拱皆绿。此塔下面的八角围廊颇似副阶，但从塔扩出比一般副阶大出很多，顶上又有平台，实在只能算是八角台。台大塔细，不相匹配，与藏传佛教寺庙的粗犷风格也不大相称。庙现已不存，独留此塔（图版176）。



图8－149　山西洪洞广胜上寺飞虹塔下部

在承德藏传佛教须弥福寿之庙（参见本书第十二章）后部也有一座琉璃塔，与宗镜大昭之庙的琉璃塔形式全同，修造的目的与时间也一样。

总的来说，琉璃塔虽为明清佛塔增光添彩，但除了华丽斑斓以外，并未挽回佛塔发展的颓势。

第八节　长　城

据说，宇航员从月球遥望地球，所能见到的唯一人工作品就是中国的长城。长城在中国北部[24]，蜿蜒于群山上下，是中国人民巨大意志力量的强烈显现。

长城由烽火台（烽燧、亭障）发展而来。早在公元前九世纪的西周宣王时代，已开始修筑防御北方猃狁族的烽燧小城，《诗经》中“城彼朔方”说的就是这件事。周幽王荒唐愚蠢，无端令举烽火使诸侯来救，导致失信丧国。春秋战国时，各国为互相防御，也沿边界修建烽火台。公元前七世纪中叶，楚国首先修造城墙，把楚秦边界上互相孤立的各个烽火台联结起来，大约是在今天的豫南、鄂北建成了最早的长城，但这段长城的遗址尚未发现。那以后，各诸侯国相继仿效。诸侯国之间的长城叫做“诸侯互防长城”。北方诸国如燕、赵、秦为防御匈奴和东胡而建的长城叫做“拒胡长城”。秦始皇统一中国，以太子扶苏为监军，“命蒙恬将兵三十万众，北击匈奴，略以河南（今河套）地。……筑长城，因地形，用险制塞，起临洮，至辽东，延袤万余里”。这是把燕、赵、秦三国的长城连接起来，号称已有万里。秦朝还拆去诸侯互防长城，以维护统一。以后的长城，指的主要就是北方长城。

汉朝继续大规模建造长城。武帝命霍去病击走匈奴，先将长城西延至河西走廊的酒泉，以后又延至敦煌，置玉门关和阳关，设河西四郡，以“隔绝羌胡”，即阻断北方的匈奴和青海羌族的交往，“使南北不得交通”，以保持丝绸之路的畅通（图 8－150、151；图版 177～179）。以后，长城又延伸至新疆罗布泊，并在罗布泊以西直至龟兹（今库车）置亭障。北魏、北齐都修筑过长城。隋朝曾七次修建长城，以防北方的突厥、契丹。唐朝疆域早已超出长城以外，宋的疆域则远退长城以内，所以都不曾再修筑长城。金为防蒙古，主要在今东北和内蒙古修建过界壕和边堡。

明朝奉行“高筑墙”的国防政策，继秦、汉之后再一次大规模修筑长城，并最后完善了一整套防御制度。此时，蒙古族统治虽已退出中原，但有明一代仍是朝廷的心腹大患。尤其定都北京，京畿以北不远就是蒙古游骑，为加强京师守备与保卫中原，从明朝洪武初直到崇祯将近三百年间，一直在修筑长城。《明史·兵志》说：“故终明之世，边防甚重。东起鸭绿，西抵嘉峪，绵亘万里，分城守御”，完成了东达辽东，西迄甘肃嘉峪关，横贯中国北部长达一万一千三百余里的人类最伟大的工程。长城有时为多重，某些地段甚至有


图 8－150　甘肃汉代长城


图 8－151　甘肃敦煌玉门关小方盘城

二十余重。若将多重城墙都统计在内，全长可达一万四千六百余里。秦、汉、明是建造长城的三个主要朝代，如将二千年间历代所筑的长城相加，估计可达十万里，足可围绕地球一圈有余。

清朝一统全国的近三百年中，对蒙古族上层采用怀柔政策，完全停止了修筑长城。康熙曾有一诗咏长城云："万里经营到海涯，纷纷调发逐浮夸；当时费尽生民力，天下何曾属尔家"，而"但留形胜壮山河"。今日长城，虽然早就失去了军事意义，其历史的和审美的意义仍将永存，成为供后人瞻仰的人间奇迹。

明代有一整套长城守防制度，分长城为"九边"，下辖"十一镇"，再下为"路"和"关"，直到每座敌台和烟墩（烽火台），层层相属。九边就是全部长城的九个段落。每边一镇，又在京师北面增加二镇，合为"九边十一镇"。全部守城将士共九十七万人，按一万四千六百余里计，平均每公里130余人。镇有镇城，都是沿边中型城市。关有关城，与长城相连，用于驻防。城上每隔几十米至百余米建敌台一座，城内城外每隔大约三里建烟墩一座（图8－152）。

关城都设在长城内外交通要道，或在高山峻岭，或在深沟峡谷，现存著名关城有山海关、嘉峪关、居庸关、古北口、雁门关等。

山海关在今河北秦皇岛市北，东临渤海，是明代除辽东以外的长城东端起点，扼守着京师东路。关城建于明洪武十四年（1381），方形，周长约4.3公里。城墙包砖，高达14米。关内有钟鼓楼。关城四向开门，各有城楼，东、西门外各有瓮城。东门城楼最高大，外面为砖墙，上开箭窗，西面露出木结构，檐下高悬"天下第一关"巨匾。东瓮城与关城相接处南北原各有一座角楼。关城东北角原也有角楼，从此北上，长城沿陡峭山崖深入燕山，再东接辽东长城，西接蓟镇长城。东南角原也有角楼，长城由此向南直抵海边老龙头，以临海城结束。关内关外的大小关城与诸多城楼、角楼与其他前哨墩台一起，共同组成严密的防御体系，构成气势壮阔的景观。在山海关关城外，南北又各挟持一座翼城，称南水关和北水关（图8－153～155；图版180）。

嘉峪关是明长城西端终点，创建于明洪武五年（1372），位于今甘肃嘉峪关市西面，正当河西走廊瓶颈地段，形势险要。关城平面见方而略呈梯形，正面朝西，周长733米，其中西墙较长。城内有游击衙门和营房。关城只开东、西二门。门上各有城楼，三檐，歇山，高耸于城台之上，气势雄壮。门外各有方形瓮城，城四角有角台和砖砌角楼，南北城墙正中有敌台敌楼。城墙土筑，高11.7米，只在城台、角台处包砖，上有砖砌雉堞。为加强西面的防御，在城外西侧又加筑一道高大的包砖城墙和城门，门上原也有楼，悬"天下第一雄关"巨匾，现已不存。城外南北两侧另筑土墙，较矮，称罗城。在关城东面广场上还有关帝庙、文昌阁、戏台等建筑。整个嘉峪关城垣围护，碉楼林立，四周是辽阔的戈壁滩，南望终年积雪的祁连山、北可遥见龙首山，气象肃穆威壮，动人心魄（图8－156～159；图版181）。当年为收复被沙俄侵占的伊犁，左宗棠







图8－153　河北山海关

图8－152　北京居庸关与长城形势图





图 8-155 山海关

图 8-154 山海关附近形势

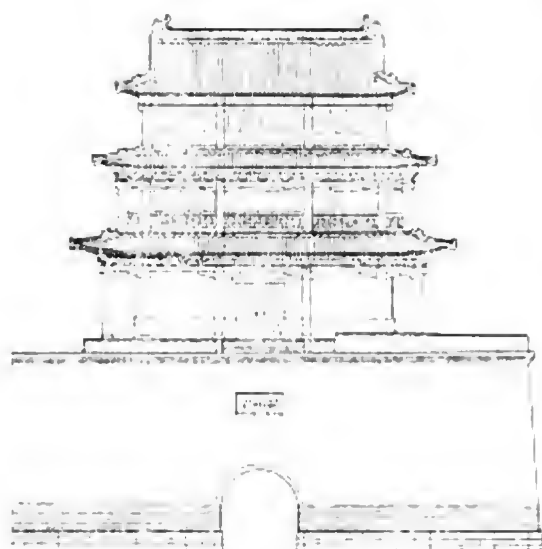


图 8-156 甘肃嘉峪关关城城楼复原



图 8-157 嘉峪关全景



图 8-158 嘉峪关



图 8-159 嘉峪关关城内



图 8－160 北京司马台长城

率湘军西进新疆，就从这里出关远征。左宗棠曾赋诗云："将军长歌出汉关，湖湘子弟满天山。"

北京居庸关是明清京师北部的重要孔道，沿着长达 25 公里的峡谷由北而南设防四重，即岔道城、居庸外镇、居庸关城和南口。居庸外镇即八达岭长城，是保卫京师最重要的一道防线。

长城城墙皆"因地形，用险制塞"，多沿着蜿蜒起伏的山脊线步步延伸，常利用山脊外侧如同陡壁的地形，山、城相依，更增险固。

明代以前长城主要用土和石筑造，明代长城在许多地段尤其东段北京附近都用城砖包砌墙身，内填土和碎石，以条石作基，最为高大坚固。北京延庆八达岭、怀柔慕田峪、密云司马台、河北滦平金山岭等，都是以险峻著称的长城段落（图 8－160；图版 182～185）。中段黄土地带以土为主，也用砖石。西段甘宁一带的沙漠戈壁无土无石，则用沙砾铺砌，中夹红柳条或芦苇层以相固济。

以八达岭长城为例，都是土心砖表，断面呈梯形，底宽 6～7 米，高 7～8 米，顶宽约 5 米，墙顶用方砖铺砌或砌成台阶。墙顶外侧砌筑高 2 米的雉堞，内侧砌女墙。每隔不远在墙体内有登城的券门道。每隔约 100 米依墙砌筑内外凸出墙体、高出城墙的骑墙城台，称敌台。敌台方形，上下两层，下层驻军卒和贮藏，上层有垛口和铺房。骑墙敌台为明代以前所无。戚继光在《练兵记实杂记》中说："今建空心敌台，尽将通人马冲处堵塞。其制高三四丈不等，周围阔十二丈，有十七八丈不等者。两台相应，左右相救，骑墙而立。造台法：下筑基与边墙平，外出一丈四五尺有余，内出五尺有余。中层空豁，四面见窗。上层建楼橹（木结构瞭望屋），环以垛口。"还有一种叫墙台，平面也凸出墙外，但高与墙平，上有铺房。金山岭长城沿陡峭山脊伸延，最为险峻，敌台保存较好（图 8－161～164）。

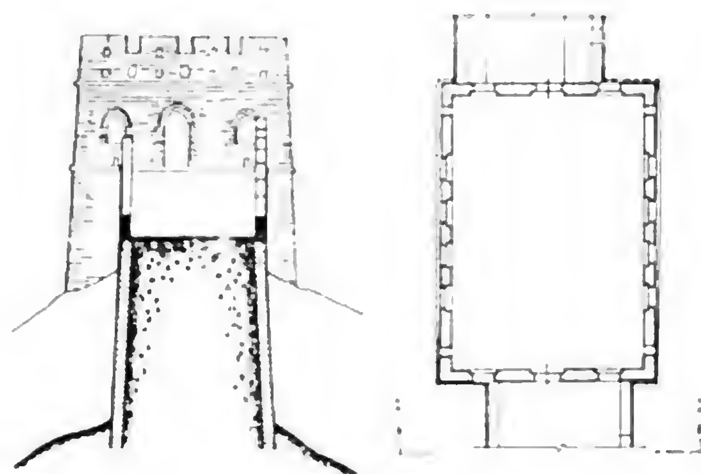
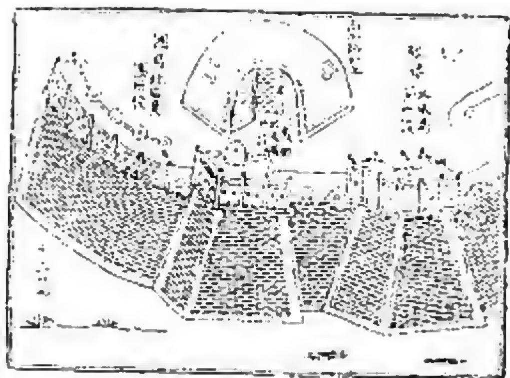


图 8－161 长城典型敌台平、剖面



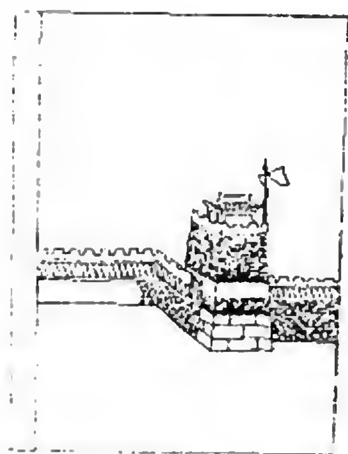




图 8-162　敌台

上　宋曾公亮《武经总要》所绘敌台

下　明《练兵实纪》中的敌台

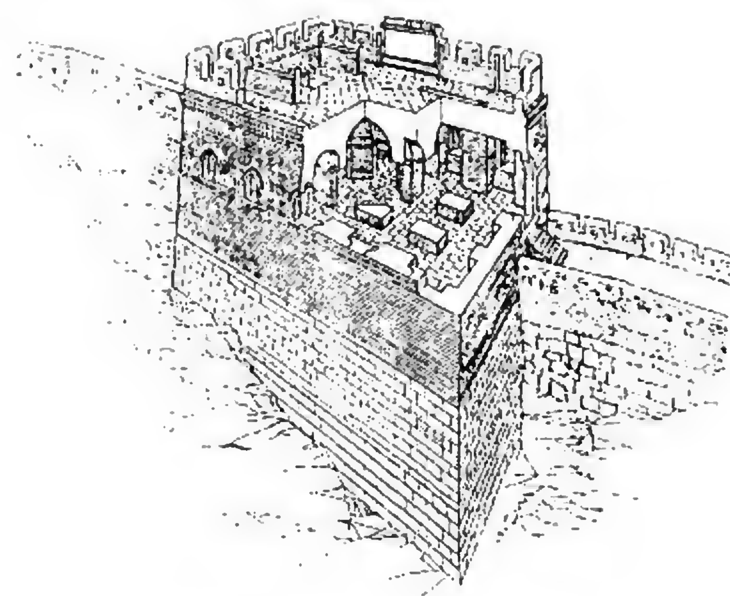








图 8-163　司马台长城东十二号敌台

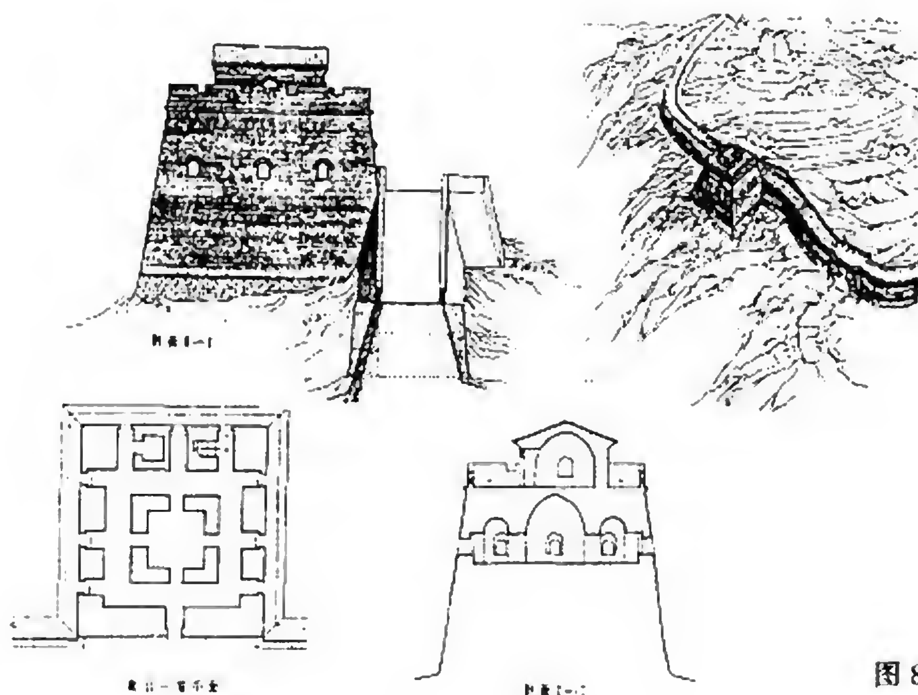


图 8-164　山西应县小石口附近长城敌台

在墙外山岭高处，每隔约三里设烽火台，是长城的前哨。烽火台也称烽燧，明代多称为烟墩，为独立高台，上有房，下筑围墙。大部设在长城内侧，也有的在外侧。昼举烟，夜举火，明代又增加放炮，以报敌情。烟、火束数和炮声多少根据敌情有严格规定（图 8-165、166）。

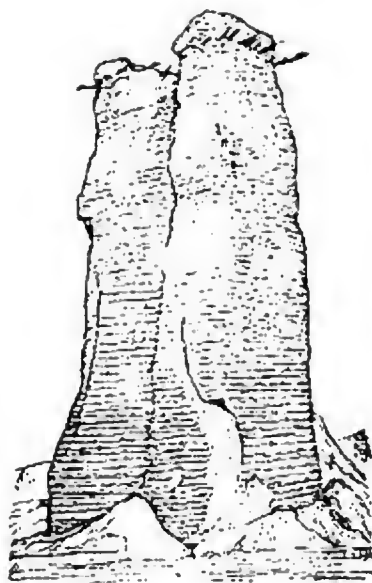
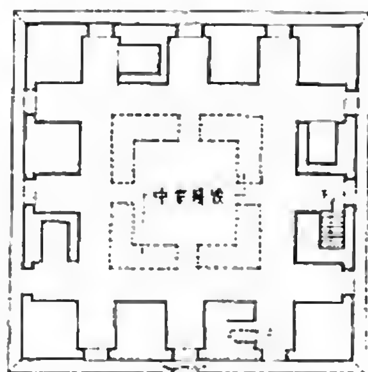


图 8－165　新疆库车西汉烽火台





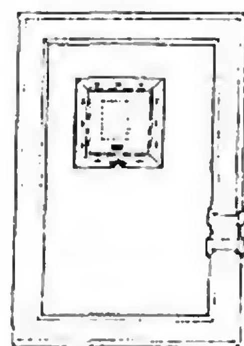


图 8－166　山西偏关明代烽火台

长城在历史上起过很大作用，防范了塞北游牧人群的侵袭，以保证中原的安宁，也使得古代中西经济文化交流的丝绸之路得以畅通，促进了边关各民族的和平贸易与友好交往。

需要指出，长城的建造原是基于军事目的，并不是有意作为一个艺术作品来创造的，但时至今天，军事上的实用功能早已不复存在，诚如康熙诗所云，“但留形胜壮山河”，只有它的美长存下来。人类的作品常有这种情形，人所创造的各种工具、实用器皿等，甚至包括原始时代的石器，今天都已转化成了美的对象。之所以这样，是因为人在创造它们的时候，不但是按照实用的尺度，也是按照美的尺度来进行的。人们面对像长城这样既体现人的巨大意志力量，又具有美的形象的伟大作品，不能不为它而怦然心动。中国长城具有的重要审美价值，在今天成为人们的共识。

长城的美属于壮美，是一种崇高的美，一种体现“天行健，君子以自强不息”的美，以雄伟、刚强、宏大、粗犷为特征。所以美学家认为：“中国最伟大的美术，最壮丽的美，莫过于长城。”[25]

长城的美体现在两个方面，即人工美与自然美的高度融合及它的悲剧性[26]。

自然本来就存在着美的节奏。郭沫若说：“本来宇宙间一切事物没有一样是没有节奏的……譬如高而为山陵，低而为溪谷，陵谷相间，岭脉蜿蜒，这便是地壳上的节奏。”[27]长城踞高凭险，逶迤上下，把自然原本存在的这种节奏明显地点示出来，原来完全自在无情的自然被赋予了人的判断，从而与人的感情息息相关。长城自身更具有美的形象，那雄伟的关城，流转若动的城墙，挺然峭拔的城楼、角楼和敌台，孤绝独出的烽火台，它们所组成的点、线、面结合的神奇构图，都转化成了美的韵律和节奏。所以，美学家又评论说：长城“宛如神奇的巨笔在北国大地上一笔挥就的气势磅礴的草书。城上的敌楼就是这草书中的顿挫，雄关就是这草书的转折，而亭障、墩、堠则是这草书中错落的散点，形成一幅结构完整的艺术巨作，是真正的‘大地艺术’”。

悲剧美是一种与崇高美相关的美学范畴。渗透着人的伟大意志、用千万人的生命堆起的长城，几千年来发生在长城边上的无数慷慨悲壮的故事，本身就是一出出伟大的悲剧。人们面对这样的对象，浮想联翩，心灵必会感到强烈的震憾。

第九节　衙　署

各地行政长官代表皇帝和中央政权行使管理职权。作为各地政权机关的“衙署”，既是他们及其幕僚吏属办理公务的地方，也是眷属和幕宾居住之所，在各地县以上城市普遍建造。

一　总述

在第六章中已经谈到，较早的有关衙署布局的形象资料可见于各地方志，其最早的可推南宋《平江图》碑，图中的“子城”即平江府衙（图 8－167）。子城坐北朝南，正门为南门，偏东，呈宫阙形。正门内为一廊院，正面中间置仪门，额“平江军”。再进为两重院落，前院正房为“设厅”，即大堂，是处理政务之所；后院正房称“小堂”即二堂，办理日常公事。小堂以北以一条中廊连接两排横屋，加上小堂合成一个“王”字，王字正中一横为“宅堂”，左右有东西二斋，是郡治长官和官眷们的住所，相当于后寝。王字再北是一区花园，有水池及亭阁轩堂之设，最后在北城垣上立齐云楼，有眺望之胜。沿中轴线布置前堂后寝，最后为花园，是中国古代宅第、衙署以至宫殿的通例。子城东部有各种库屋，西部面积较大，有各种有关兵、刑、田亩户口的公事房和教场、作院等。

现存古代衙署实例甚少，大都是清代所建，近年山西省古建筑保护研究所在山西新绛发现一座元代衙署，可能是现存最早的实例了。新绛衙署为绛州府衙，中轴线前部主要建筑大体尚存，从南至北顺序为衙门、仪门、戒石坊和大堂（图 8－168）。衙门形如城门，下有城台，开券门，上立重檐歇山顶门楼，城台两侧为连廊。古代衙署常称衙门为“谯楼”，定时更鼓报时，新绛之例应即其遗存。仪门三间，立在高台阶上，悬山顶，左右各接掖门。仪门以内地势增高，在甬道上立戒石坊，三间。戒石坊源于北宋，原为戒石亭，内有“戒石”。从新绛之例，可见元已改亭为坊，明清也多为坊。戒石坊与大堂月台之间也有甬道。大堂面阔

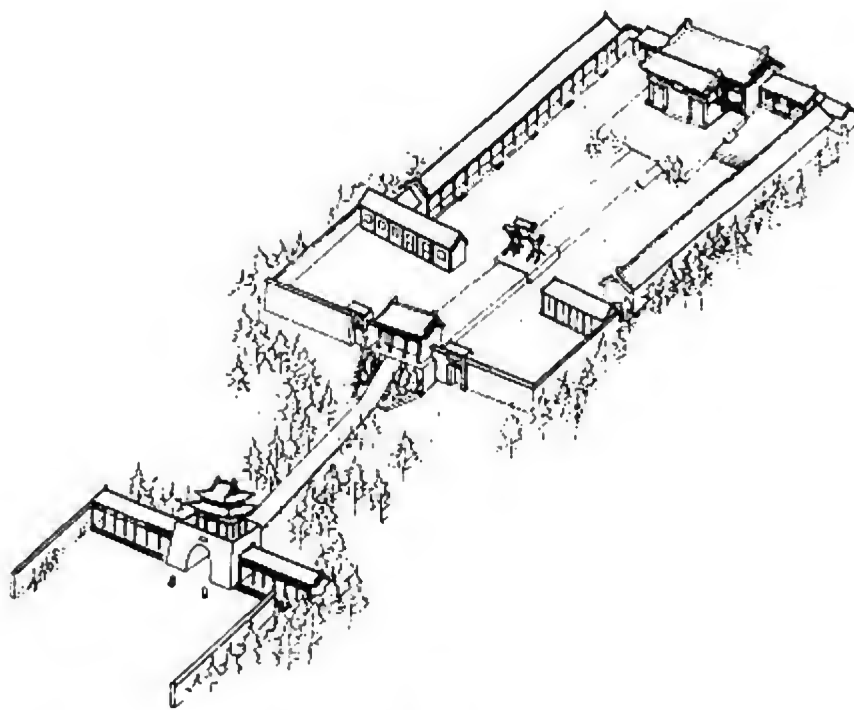


图 8－168　山西新绛元代绛州府衙现存部分

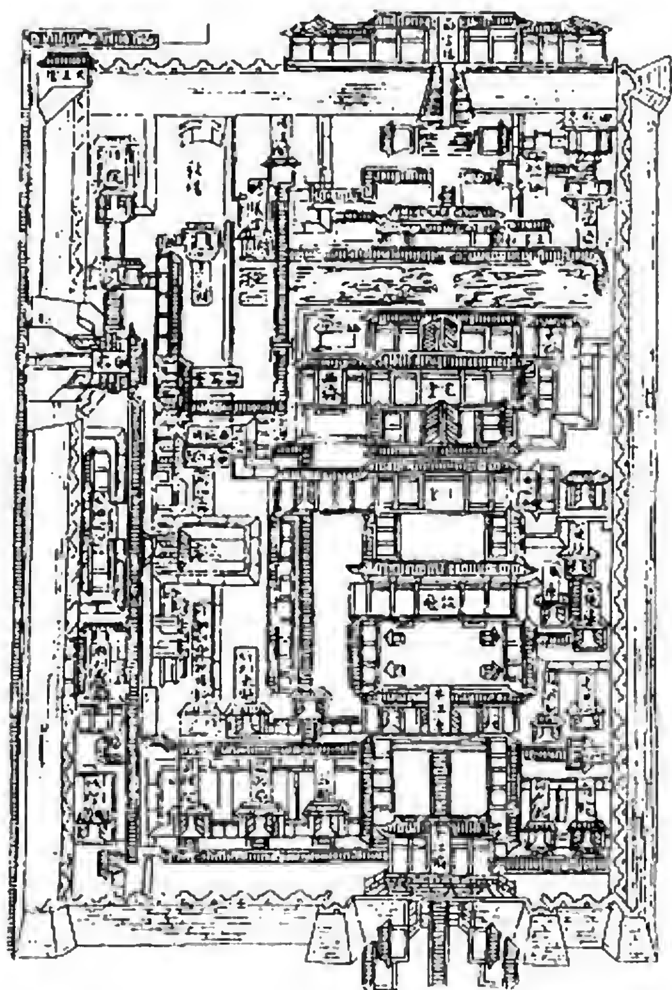


图 8－167　南宋“平江府图”中的子城



图 8－169　山西太原县署

五间，悬山顶，前有面阔三间悬山顶抱厦，再前即月台。大堂前部中三间无柱，与抱厦空间连通，十分宽广。戒石坊与大堂之间的广场左右各有一列长屋，应为衙门各班。大堂之后的建筑已经后代改造。通观全衙，与明清衙署十分相似。但绛州府衙正堂采用斗拱，则不见于清代。

在各地地方志书中常绘有衙署图（图 8－169）。

现存清代衙署还有三四座。清朝对衙署建筑规制有过具体规定，这些实例与之相符，反映了当时的真实情况[28]。

综合《清会典》、《大清律例》、各地方志和现存实例，可得知清代衙署建筑的概况，诸如：一、多置于城内近中心处，以突出其权威性。二、布局取中轴对称、前堂后寝方式，大致上似乎宫殿的缩小或第宅的放大。由于中国古代地方官吏一向“民刑不分，诸法一体”，县官“掌一县之治理，决讼断辟，劝农赈贫，讨猾除奸，兴养立教”（《清史稿·职官志》），凡一地之大小事务，无论钱粮赋税、刑讼捕讨、兴革鼎建、风俗教化等等，统统在“父母官”的管辖之下，故衙署的内容比第宅复杂得多，有些项目甚至为宫殿所不具。三、具体布置往往受五行方位之说的影响，如东尊西卑、文左武右，以及东南为吉、西南为凶等。四、随政情繁简、吏衙设置和吏员多少的不同，各地衙署的规模和具体建筑项目有所差异；五、为显示体恤民情，标示廉政，朝廷三令五申衙署不得奢侈，故一般比较简朴，没有过多装饰。所有的建筑小品和装饰，如牌坊、照壁、匾额、联对等，着重表现儒家规范的为官之道。

明清衙署通常按对称方式作“横三纵三”的总体布局，即坐北朝南，横向分为左中右三路，以中路为上；纵向分为前中后三段，以中段为主。以县衙为例，中路的具体布置由南向北依次为：一、照壁。面向衙门，隔街而设，壁上雕（或画）一个状类麒麟称为“獠”的怪兽。传说獠最是贪婪，喜食金银财宝，甚至妄想吞掉太阳。显示此物，以诫官吏不得贪佞。二、牌坊。在衙门外，是衙署外观最重要的标志，两侧多有石狮。三、衙门，即大门，三间带左右八字墙，所谓“衙门八字朝南开”。在衙门中柱一线明间设门扉，左右充填以墙；东间前部置鼓，古称“登闻鼓”，俗称“喊冤鼓”，告状人在此击鼓鸣冤。四、仪门，即中门，立在衙门内长甬道上，左右各有小门，自此即进入纵深第二段。东小门称“人门”或“生门”，是日常进出之门；西称“鬼门”或“死门”，是死刑犯宣判后所出之门。仪门本身只在上级官员莅临或审判要案时开启，容百姓进至大堂前旁听。五、戒石坊，为一座三间四柱牌坊。坊额南刻“公生明”三字，北刻“尔俸尔禄，民脂民膏，下民易虐，上天难欺”四句。“公生明”即“公生明，廉生威”之意。“尔俸尔禄”四句出于后蜀孟昶戒官吏文，原二十四句，于后蜀广政四年颁布，宋赵匡胤摘以上四句，敕令各府县衙立石刻铭并护以亭，称戒石亭。明清沿袭此制，而以牌坊代替，称戒石坊。六、大堂，是全衙最重要的核心建筑。三至五

间，向前开敞，前有月台，次间梢间前置栅栏。明间中后部在屏墙前安暖阁，内有公案；左右各列“肃静”、“回避”和标明县官品级的木牌，以及军杖等物，称为“执事”，以壮声威。大堂又称正堂、公堂，或额称“亲民堂”、“忠爱堂”，是举行典礼和重要政务活动的地方，如万寿节庆典、承接圣旨和上级公文、拜发奏折、公开审理大案和宣判。月台前左右各纵列“三班六房”，共六班，即东面的吏、户、礼三班和西面的兵、刑、工三班，每班各二间。受五行方位之说的影响，中国人习惯将东方与春天、生长、祥和、文治，将西方与秋天、收获、肃杀、武功等概念联系在一起，东西相对，东尊西卑。六班之设也遵从这个观念。左右三班与大堂、戒石亭一起，构成一个围合空间。有时在左右三班之南又各接铺长房和承发房，前者“掌邮传及迎送官员等事”，后者“凡公文信札，皆在此房挂号并分发各房转办”。班、房的吏员统称典吏，无品级，不入流。七、宅门。从大堂屏墙左右绕过，大堂之北有一四合院，院门即称宅门。门前左右有门吏房。门内正中设屏门，屏门平时也不开启，遮住二堂。屏门上朝着院北的二堂挂横匾，书“天理国法人情”六字。八、二堂，院内正房，县官退思小憩及预审之处，也审理不宜公开的案件。二堂内也设公案和一套执事，匾额常称“退思堂”或“琴治堂”。“琴治”出典于《吕氏春秋》宓子贱为单父县令时“身不下堂，鸣琴而治”的故事，以标榜县政清简。院两侧厢房分别是县令所聘钱粮师爷和刑名师爷办事之所，各厢房有过厅通向左右二路的县丞廨和主簿廨。“师爷”们协助县令处理政务，称为幕宾，与县令是私人朋友关系，合则留，不合可以拂袖而去，虽有地位而不入流品。此种制度称为幕府，起源甚早。如《史记》所谓的“客”、“门客”、“舍人”，汉代常见的“门下史”、“门下故吏”，都是这类“师爷”式的人物。二堂公案后也有屏门，上级官员莅临时开启，故二堂又称穿堂。二堂以后即进入纵深第三段。九、三堂。在二堂后，也是四合院，又称“正宅”、“内治”、“知县宅”或“县廨”，属县令内宅，日常接待幕友，有时也用于审断如事涉风月的隐私案件。堂内常悬“清慎勤”匾。此三字出自司马昭训长吏之言：“为官长当清，当慎，当勤，修此三者，何患不治乎?”宋代以来已成流行的官箴，明清皇帝更大力提倡。

比较完善的县衙，东西二路的布置自前而后分别是：一、纵深第一段东为寅宾馆，招待客人住宿。按五行方位，东南属巽，地位较尊而吉利。寅宾馆北为衙神庙或土地庙。西南属坤位，地位较低而凶险，设监狱和狱神庙。二、纵深第二段东为典史廨，其北为县丞廨；西为吏舍，其北有主簿廨。县丞和主簿是县衙两个主要佐官，协理县政，主管文书、仓、狱等事，已入流，清代一般为正八品。典史又称县尉，为县衙属官，未入流，在清代主管缉捕监狱之事，故典史廨常称捕厅或捕衙。三、纵深第三段在中路左右为东西花厅，是县令内眷居住的地方。此外，衙内还有“库阁架”（档案房）、各种库房和马厩等，布设在轴线左右。

一县之衙，县令以下加上幕宾、佐官、属官、各种典吏和衙役，多超过百人。关于县衙的生活情景，冯友兰《三松堂自序》中记其随父（其时署理湖北崇阳知县）在县衙的生活经历，有生动真切的描述。

二　衙署实例

河南内乡县衙　内乡古为郦邑，亦称菊潭，在河南南阳西。县衙始建于元，明末毁，清康熙间重建。现存建筑多为清光绪间知县章炳焘主持重修重建，中轴上的建筑基本保存完好，是难得的县衙实例遗存（图8－170～174；图版186）。

内乡县衙在县城中心，面积约2.3公顷，与上述典型规制几乎完全相符，主要建筑如衙门、大堂及左右班房、二堂、三堂、东西花厅和各堂院落得到完好的保存，但照壁、仪门、戒石坊及东西路上的许多建筑已不存，监狱只存狱门，衙门口的三间牌坊系近年重建。据康熙《内乡县志》，称衙门为“谯楼”，兼有报时功能，但现状为三间平房，恐系光绪间所改。“楼南为外榜房凡十二间”，在照壁左右，现无存。“榜”即官府告示，榜房应即告示牌上覆以屋顶。在谯楼八字墙左右还有申明亭、旌善亭各一，应是旌表良善的地方，现也不存。据明嘉靖《邓州志》，邓州县衙也是“外为谯楼即大门，东为申明亭，西为旌善亭”，与内乡全同。

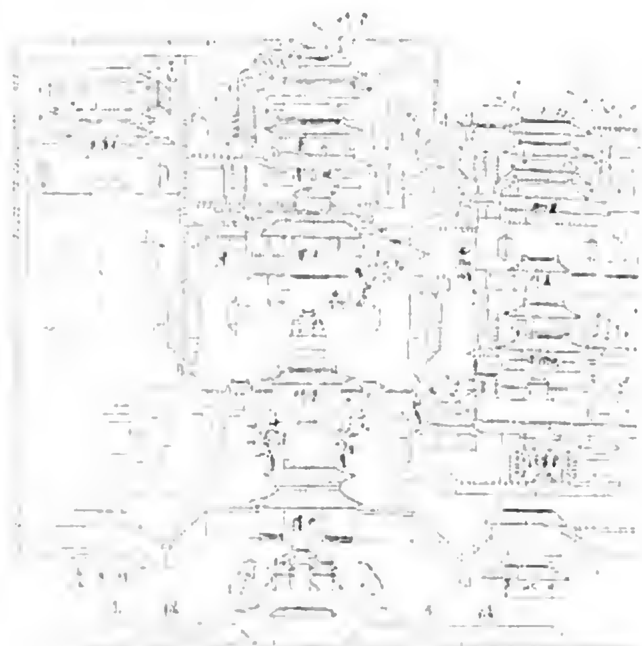








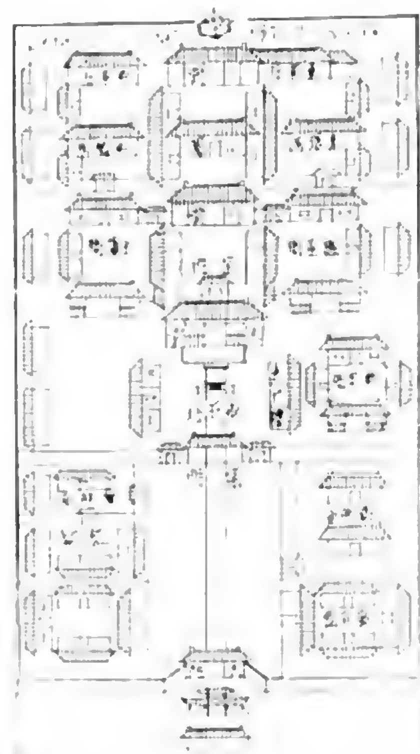
图 8－170　河南南阳内乡康熙县衙

图 8－171　清晚期的内乡县衙

图 8－172　内乡县衙衙门

图 8－173　内乡县衙正堂内部

图 8－174　内乡县衙屏门内



明洪武曾定制“官员营造房屋……三品至五品，厅堂五间七架，梁栋檐桷青碧绘饰，……六至九品，厅堂三间七架，梁栋饰以土黄”（《明史·职官志》）。清沿用此制。章炳焘重建内乡县衙时为五品，所以大堂二堂三堂都是五间。大堂的正中三间向前开敞，左右梢间为室。

内乡县衙各屋只是硬山顶，皆黑柱青瓦白墙，除大堂外无多彩饰，甚为简朴。衙门匾额书“内乡县署”，联曰“治菊潭一柱擎天头势重，爱郦民十年踏地脚跟牢”，是章炳焘自矜之词。衙内对联类皆自警之语，如“为政不在言多，须息息从省身克己而出；当官务持大体，思事事皆民生国计所关”；“得一官不荣，失一官不辱，莫说一官无用，地方全靠一官；吃百姓之饭，穿百姓之衣，莫道百姓可欺，自己也是百姓”等等，虽

不免“官样文章”，也说出了一些朴素的道理。

河北保定直隶总督署 清雍正二年（1724）朝廷确定设直隶总督一职，驻节保定，七年改建原大宁都司署为直隶总督署。总督是一省最高长官，职在“厘治军民，综制文武，察举官吏，修饬封疆”，而直隶总督居清代各省总督首席，其全称为“总督直隶等处地方提督军务粮饷管理河道兼巡抚事”，除以上职责外，又须与顺天府配合共同拱卫京畿。清末直隶总督兼任北洋大臣，复加进了兴办实业、对外通商、建立和统率北洋水师等职权，已大大超过了直隶一省，诸凡奉天、山东等沿渤海湾一带的通商和军务，都在其统辖之下。直隶总督可说是全国最高的地方行政长官，历来为中央特别重视，李鸿章、袁世凯都曾出任此职。

直隶总督署基本保存完好[29]，位于保定城中心地带，西大街南、南大街西，坐北朝南，署前有东西向道路，署周围都是其他衙署。署门高出署前地面1米，全署由前至后地势逐渐增高。总督署系由大宁都司署改成，规模并不特别大，东西130米，南北220米，面积2.86公顷。布局与一般衙署无大差异，与内乡县衙近似，装修也颇俭约，但因品级较高，又系武将衙署，所以也有一些不同，如署门前除照壁外，增加东、西辕门各一座，辕门北有东西班房，它们与署门一起围合成署前广场，广场上复有钟楼、鼓楼各一，石狮和旗杆各一对，署前西南还有一座炮台。这些，都加强了署前的气势，但现今都已不存。据光绪《保定府志》之《保定府图》，除总督署外，布政使司署、按察使司署也都有旗杆，直隶乡试贡院也有，可知立旗杆是省级衙署的通例。总督署一般不直接审理民刑案件，也不关押犯人，所以不设监狱。署内西南角为典史廨。总督署的内宅也较大，“宅门”后移至三堂前，三堂后复有四堂，其西有花园。钱粮幕府和刑名幕府都有独立的院落，在仪门内大堂前左右。此外，寅宾馆东有武成王庙，祀西周开国名将黄飞虎，又在署西部有箭道和

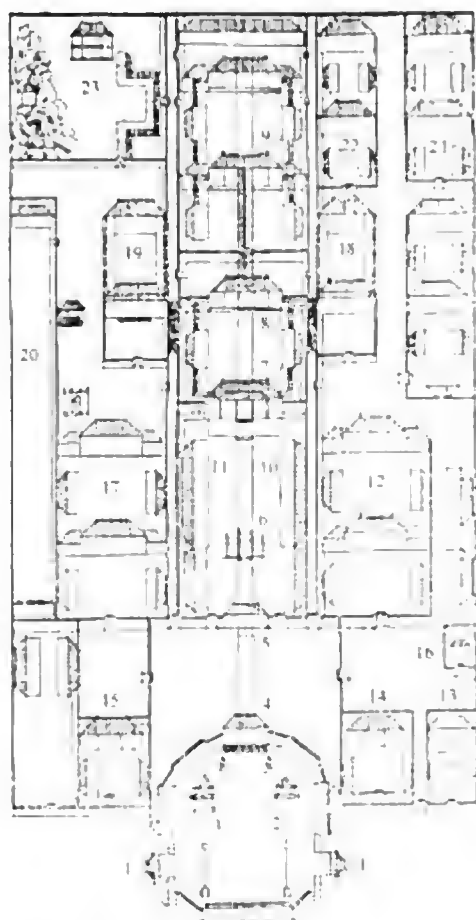


图8-175 河北保定清直隶总督署

1 辕门 2 钟楼 3 鼓楼 4 大门 5 仪门 6 戒石坊 7 大堂 8 二堂 9 官院 10 吏、户、礼房 11 兵、工、刑房 12 钱粮幕 13 武成王庙 14 寅宾馆 15 典史廨 16 衙神庙 17 刑名幕 18 签押房 19 办事厅 20 西箭道 21 胥吏房 22 胥吏房 23 花园



图8-176 保定直隶总督署辕门



图8-177 直隶总督署衙门

小教场，为习武之处，都体现了武将衙署的特点。教场布置在西部，与《平江图》的子城同，也符合“东文西武”的观念（图 8－175～177；图版 187～190）。

山东曲阜衍圣公府 从北宋开始，已敕封孔子长房后裔为“衍圣公”，历代相沿不替。北宋仁宗至和二年（1055）由朝廷主持，在当时曲阜城（今曲阜东十里）始建衍圣公府。明洪武十年（1377）在孔子故宅阙里附近即孔庙东侧路北重建，即现址。正德八年（1513）连曲阜城也迁到这里，孔庙和衍圣公府都被包在城中央。洪武重建时公府占地达 16 公顷，以后逐渐减小，现仍有 4.5 公顷，约当内乡县衙的两倍，规模甚大。衍圣公虽不执行政务，但位列公侯，在地方上权势极大，除管理大量“祀田”和孔姓族事外，连曲阜知县也得由他推荐，且必为孔姓族人。皇帝驾临曲阜祭孔，也由他主持接待，故衍圣公府也具有一整套衙署设置，且由朝廷主持建造，布局方式与正式衙署相似而规格更高。

公府总体呈纵长方形，也是左中右三路，前中后三段。中路最前为府门，三间带八字墙，门前有隔街照壁，门后为二门。二门以后甬道上有仪门，在仪门左右厢房设六厅，相当于一般衙署的六班，但称呼不同，东为知印、典籍、管勾，西为掌书、司乐、百户。再后二段为衙署、后宅，最后还有花园。衙署由三个院落组成，其正房分别为大堂、二堂和三堂。大堂五间，中三间同于一般衙署向前开敞，也设有暖阁、公案、官牌及各种仪仗。大堂、二堂之间连以中廊，形成工字殿，仍具宋元遗意。后宅是串连着的三个院落，宅门在三堂后前院前沿正中，三间，屏墙后壁绘麒麟。前院单层，较大；中院和后院三面房屋都是带前廊的楼房，共六座，用为居住。后院也较大。花园在最后，宽通整个三路。

东路主要是接待钦差大臣的馆舍和家庙，大致同于一般衙署寅宾馆和衙神庙的位置，此外还有厨房酒坊等服务性房屋，有碉楼高耸，称避难楼。西路有几重小院，主要是衍圣公读书吟诵的地方。

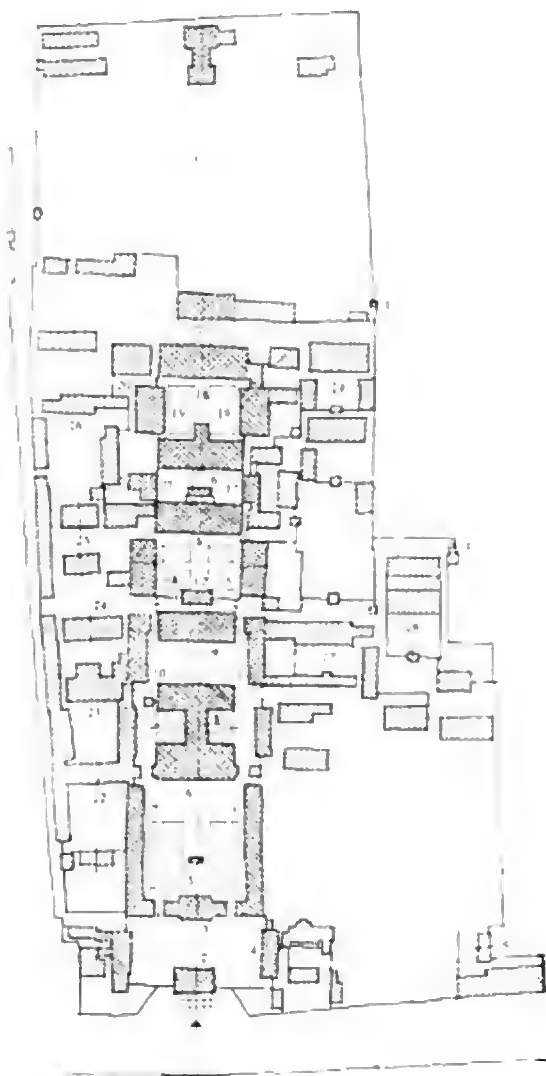




图 8－179 曲阜衍圣公府仪门

图 8－178 山东曲阜衍圣公府平面

1 影壁 2 大门 3 二门 4 门房 5 仪门 6 正厅 7 东西六厅 8 后厅 9 退厅 10 书房 11 司房 12 内宅门 13 前上房 14 内西房 15 内东房 16 前堂楼 17 前西楼 18 后堂楼 19 后配楼 20 佛堂楼 21 后五间 22 红萼轩 23 忠恕堂 24 安怀堂 25 花厅 26 内书房 27 沐恩堂 28 家庙 29 一贯堂（后宅） 30 花园



图 8－180　衍圣公府穿堂

总体而观，衍圣公府和一般衙署没有太大不同，只是因主人地位特殊，规模较大，院落甚多，具体布置有所不同（图 8－178～180）。

此外，尚存的清代衙署还有山东威海刘公岛上的北洋水师提督署，建于光绪间，虽也是中轴对称的布局，但可能因其特有的性质或因建造较晚，已不同于典型的衙署，但署前建筑如照壁、东西牌坊式的辕门、钟楼、鼓楼和旗杆等，仍与直隶总督署相同。

第十节　民间公共建筑

一　总述

“民间建筑”之用语，涉及于建筑的分类方法。建筑分类方法多种多样，在现代，一般是按照实际的使用功能来划分，如居住建筑、商业建筑、体育建筑、交通建筑、教育建筑、工业建筑等；对古代建筑，也可以按建筑的物质的或精神的使用功能来区分，如城市、宫殿、坛庙、寺庙、道观、佛塔、石窟、陵墓、住宅、园林、桥梁等；还可依建筑所在地域或所属民族来划分，如北方建筑、江南建筑、岭南建筑、西南建筑，或汉族与各少数民族建筑；或可按使用这些建筑的人群的文化性质来分类，如官方建筑、市民建筑、文人建筑或庶民建筑；若以建筑单体的形式为标准，则有殿、堂、台、阁、馆、榭、轩、斋、廊、墙、门、坊之类；以材料和结构形式为标准，则有木结构、砖石结构或砖木混合结构等；当然，也还可按历史顺序或其他诸多标准来分类。这些不同的分类方式，体现了人们观照建筑时的不同侧重。本书侧重建筑的艺术与文化的层面，除依据时代顺序以体现其历史脉络外，鉴于现存宋元以前实物大都属于汉族官方建筑范畴，故主要按照使用功能来分别类型。现存古代建筑实物以明清两代最多，除了属于或大致属于官方建筑的宫殿、国家级坛庙、城市寺观和佛塔，以及可认为属于民间建筑的山林寺观以外，如民间祠祀建筑（宗祠、先贤祠、神祠）、会馆、书院、城市景观楼阁等，数量巨大，类型丰富，风格多样，有必要列出“民间公共建筑”的专节，加以介绍。

我们之所以引入“民间建筑”这一概念，根本的考虑还是民间建筑与官方建筑在文化理念及艺术风格上的不同。建筑是人类文化的纪念碑，人类的各种文化理念，都在相关建筑上有其鲜明具体而丰富的表现，为帝王、文人、市民和庶民等不同人群所建造所使用的建筑，必然会显现出不同的艺术性格和面貌。大体而言，官方建筑、文人建筑、市民建筑和庶民建筑，它们的艺术性格可分别以“庄、雅、俗、朴”四个字来概括。官方建筑的庄严隆重、宏伟壮丽和华美斑斓，使它高踞于建筑艺术的最高层，以“非壮丽无以重威”的设计思想来震慑人生；文人建筑“贵精而不贵丽，贵新奇大雅，不贵纤巧烂熳”（李笠翁《一家言·居室

部》)，以清新典雅、明丽简洁的气质来陶冶人生；市民建筑则更多耳目之娱的趣味，以繁丽纤巧，鲜衣彩服来娱乐人生；庶民建筑则以安居乐业为其最高追求，以其朴质无华显出真实自然的风貌，并以多姿而纯朴的民风民俗所体现的融融乡情来安慰人生。与官方建筑相对应的“民间建筑”，包括了文人建筑、市民建筑与庶民建筑几种内涵，它们与官方建筑的气质差异，大体上可类比于民间美术与宫廷美术的不同。

以上只是一种总体的宏观的概括，实际上，由于不同阶层的人们都笼罩在浓厚的传统文化的氛围中，那种以儒学为主导的宗法礼制思想和以天人合一为核心的自然观，或显或隐地渗透在几乎所有的建筑类别之中。所以，即使是民间建筑，在必要的时候也仍然存在严肃的一端，并不永远都是温情脉脉；即使是官方建筑，有时亦不乏可亲可近的一面，并不总是威风凛凛。同时，二者在艺术手法上互相交融，也使得它们具有颇多的共通性。因此，所谓官方建筑与民间建筑（包括民间建筑中的文人、市民或庶民建筑），在很多场合并没有严格的界线。总之，对这些分类概念的认识不必绝对化，在不忽视它们之间内在差异的同时，仍不要忘记二者的共性。

可以认为，民间公共建筑的艺术性格主要体现了文人和市民二者的整合；在不同的建筑中，二者比重也会有所不同，如宗祠、先贤祠、书院和城市景观楼阁可能更多一些文人气质，神祠和会馆则大体取决于市民的审美趣味。至于庶民建筑，则更多体现为王府以外的各地民居，尤其是中下阶层的民居，下章将叙及。

二　民间祠祀

本节所涉民间祠祀建筑，主要有两种，一为祭祀家族祖先，一为祭祀先贤圣哲，前者称宗祠，后者称先贤祠。此外，还有散布各地的诸多杂祠，祭祀民间信仰的各种神灵。

宗祠

宗祠又称祠堂，是家族共同祭祀祖先的地方。在封建社会，族权与神权一起，都是维护现存制度的重要支柱。秦始皇陵始建寝于侧，事死如生，日日奉祀。仿照这种做法，从汉代起“公卿贵人多建祠堂于墓所”，乃民间祠堂之始。今日尚存的汉代祠堂多为石室，如郭巨祠、武梁祠、朱鲔石室等。但这些祠堂尚未离开坟墓。宋·朱熹《家礼》谈到祠堂说：“君子将营宫室（此指住宅），先立祠堂于正寝之东。祠堂制三间或一间”，已与坟墓分开，建在宅内，属家庙性质，规模不是很大。到了明代，朝廷方“许民间皆得联宗立庙”，可以全族共建，才出现我们现在要着重谈到的全族共有的祠堂，规模也相应扩大了。明清是祠堂大发展的时代，但主要出现在南方，北方仍多为家庙。

南方现在保存的祠堂仍很多，大多建于清代，在皖南徽州和赣北景德镇还有明代的祠堂。徽州自明代以来经济发达，人文茂盛，是全国重要经济中心之一。景德镇古称浮梁，北宋景德年间即以瓷业闻名，号称中国四大名镇之一，元代一度衰微，至明代复兴并得以进一步发展。故此二地所存明清民居和祠堂仍复不少。二地相距不甚遥远，建筑风格接近，现举徽州罗东舒祠等例为代表。

罗东舒祠在安徽黄山市徽州区（原属歙县）呈坎村。呈坎村大族罗姓先祖唐末由江西迁来，罗东舒为宋末元初人，曾修撰宗谱，对家族有所贡献。明代罗氏宗族缅怀其功，为之修祠，约在嘉靖十八年（1539）兴工，先成后寝（即今宝纶阁），“遇事中辍，困循垂七十年”，直到万历四十年（1612）二度兴工，至万历四十五年方告完成。罗东舒祠是南方规模较大也较重要的祠堂，人称“江南第一祠”[30]，虽以人名名祠，却仍属宗祠。

祠堂坐西向东，祠前临众川河，遥对灵金山，背负葛山，基地呈纵深矩形，宽约 30 米、深 79 米，自前至后由照壁、棂星门、仪门、享堂和后寝等建筑组成。照壁三面围合，在棂星门前形成狭长的祠前小广场，左、右墙上开拱形门洞。棂星门五间六柱，通贯祠堂全宽，为栅门，额枋斗拱上覆短檐，各石柱冲天出头，雕作狮子。门内又一窄长空间，南北倚墙各有一座碑亭。过此为仪门，通宽仍同棂星门，但改为阔七间、深

两间；明间特大，明间左右是祭祀时存放物件、食品的地方。仪门后为方阔的前庭，两侧厢房各五间，存放族规族约。正面登上月台即为享堂。月台供祭祀时陈放牺牲之用。享堂最大，通宽同棂星门，阔五间、深四间，在此举行祭祀大典。堂内在四根后金柱之间设一排格扇门为屏壁，正中屏门平时不开。从屏壁两侧绕至堂后为狭长的后天井，有三条石铺甬道通向后寝。后寝两层，最高，通面阔仍同前，但划为十一开间，由三个三开间加两端各一楼梯间组成。后寝底层正中供奉罗东舒牌位，楼上藏御赐珍宝、族谱家史和诗书文墨。后天井南墙有一门通向另一小院，由相对二屋加天井组成，称庶母堂，即女祠，供奉罗氏先妣牌位。因阴阳相背之义，女祠主堂的朝向与主祠相反，坐东向西。此外，在享堂北侧有一条夹道，可能是举行典礼时供临时通行之用。在后寝底层最后也有一条夹道。祠堂北邻原来还有厨房杂院，今已不存（图 8－181～183）。

由罗东舒祠这一典型实例说明，民间家族祠祀活动是民俗文化的载体。以享堂为中心，突出祭祀功能，前临大院，再前有层层空间引导，最后以高起的楼阁结束，序列完整，布局规整对称，虽大体同于住宅的前堂后寝，规模与体制却隆重得多。七间棂星门更是一般祠堂少见的。按古时规制，棂星门只能设在坛庙、皇陵和孔庙等处。后寝开间达十一间也很罕见，都超出了当时规制。

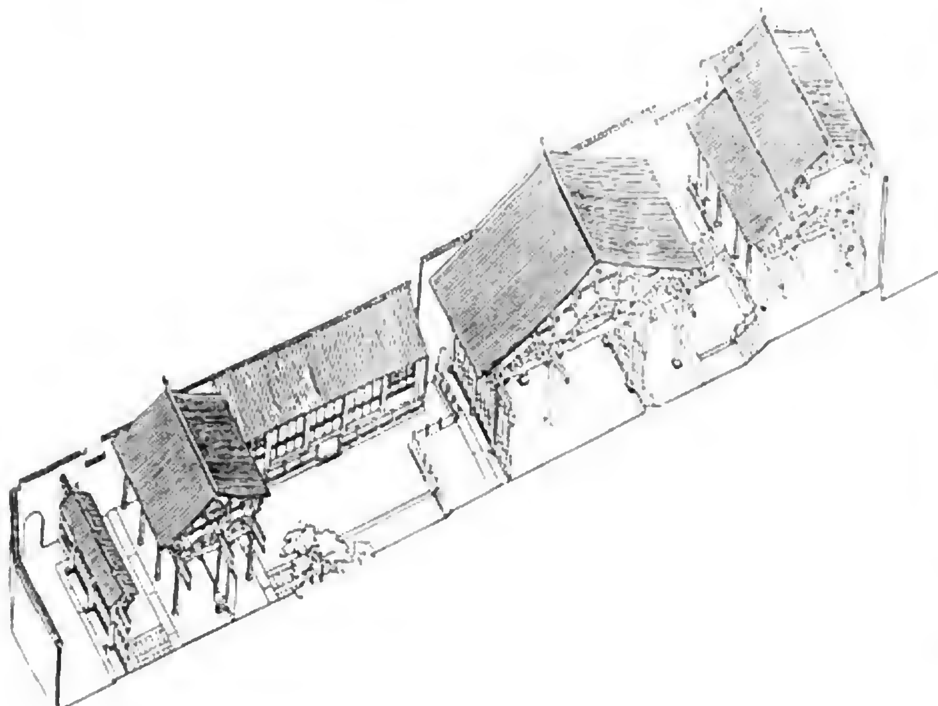
罗东舒祠建筑除两边厢房是向内排水的单坡顶外，都是硬山顶，以马头山墙封护。轴线上各主要建筑室



图 8－181　安徽黄山罗东舒祠棂星门

图 8－182　罗东舒祠剖面透视图

图 8－183　罗东舒祠后寝（宝纶阁）





内都有天花，构架为穿斗式与抬梁式的结合，即天花剖面呈人字或连续人字的“轩”，天花以下是抬梁，用月梁，雕饰精美；天花以上是不加刨削的草架穿斗。这种构架与明末成书的《园冶》所载式样相符，在江南一带十分通行。它使厅堂顶部的内界面与外界面不一定同一，以保持内部空间的完整性。后寝的细部做法尤其考究，前檐石柱方形，比例细长，海棠角，更显挺拔。殿内柱子都作梭柱，梁为月梁，雀替、梁头、驼峰、叉手、蜀柱、平盘斗等构件均雕饰精美。应该特别提到的是，后寝底层梁架还留有罕见的明代包袱彩画，是建筑彩画史的珍贵遗迹。

景德镇王仲舒祠在江西景德镇市盘溪乡[30]。王仲舒为宋庆历间进士，明初后人立祠奉为族祖，以其名名祠，但仍属宗祠。祠基地纵长矩形，南向，宽约15米，包括前院长约40余米，面积只及罗东舒祠四分之一，由正门、享堂和后寝三部组成（图8－184）。正门前有横长前院，入口与罗东舒祠相似，也开在前院左右，在正对中轴线祠堂正门的南墙砌照壁。正门以砖雕作牌楼形式，过“倒座厅”门屋为正方形天井，以此为中心，左右为廊，后为享堂。此祠左右廊和倒座厅可能是清初重建，颇大，兼为戏台，可面向享堂演戏。明代祠堂一般没有倒座厅，只是一条前廊，说明清代以后景德镇一带祠堂的娱乐性质加强了。享堂是一座向前敞开的大空间厅屋，梁柱粗壮，为明初原建，面阔三间、进深三间，带后廊；在后部中间两根金柱之间设木屏壁，左右山墙外又各扩出一条夹室，可供典礼时通行，据说也是临时拘押违犯族规者的地方。享堂的构架与罗东舒祠相近，也是天花以上为穿斗，天花以下为抬梁，做成《园冶》所说的“前轩后架”，以保持内部空间的完整性。前轩以内的地面比前轩高起一步，进一步把享堂划分为前后两个空间。享堂后，隔着一个横向狭窄天井即为后寝，平时存放祖宗牌位。后寝也是明代原建，地面比享堂又高出数步，与罗东舒祠不同的是不作楼屋，只是平房。所有外墙都是砖砌，外不见木，砖壁上抹白灰。山墙处高起作阶级状跌落的马头山墙。墙头以青瓦覆顶，轮廓错落。内部木面上都不施油漆，全部为“清水作”，充分显示了材质之美。雕饰虽多而不觉其繁，格调清雅古朴，并具庄重肃穆之气。

皖南、赣北还有一些类似上述的宗祠，现存徽州明代祠堂共八十余座，其中景德镇十六座，总体格局与当地民居谐调，而与北方官式建筑明显不同（图版191、192）。

湖南凤凰陈家祠堂在凤凰城内。凤凰是湘西苗乡重镇，明清以来驻防屯兵，汉人迁入增多，主要定居于城镇，随之也出现了祠堂。

陈家祠堂建于1919年，不大，由附有耳房的戏台、享堂和厢廊围成四合院。从大门入，过戏台底层达庭院。庭院地面升高，上高台阶至享堂。厢廊两层，可以看戏。戏台台口处理很有特点，是将歇山屋坡在台口左右断开，以斗拱升起另一屋檐，与两端屋角一起，形成仿佛“二柱三楼”的牌楼形状。庭院地面升高利于观戏。利用戏台台底为入口通道的布局，不但用在祠堂里，也广泛用于其他建筑如寺庙、会馆，清代以来已很普遍，透露出在这些建筑中市民娱乐性质的加强（图8－185；图版193、194）。

广州陈家祠堂是广东省著名建筑。明清时广东各地普遍建造祠堂，清·屈大均《广东新语》说：“每千

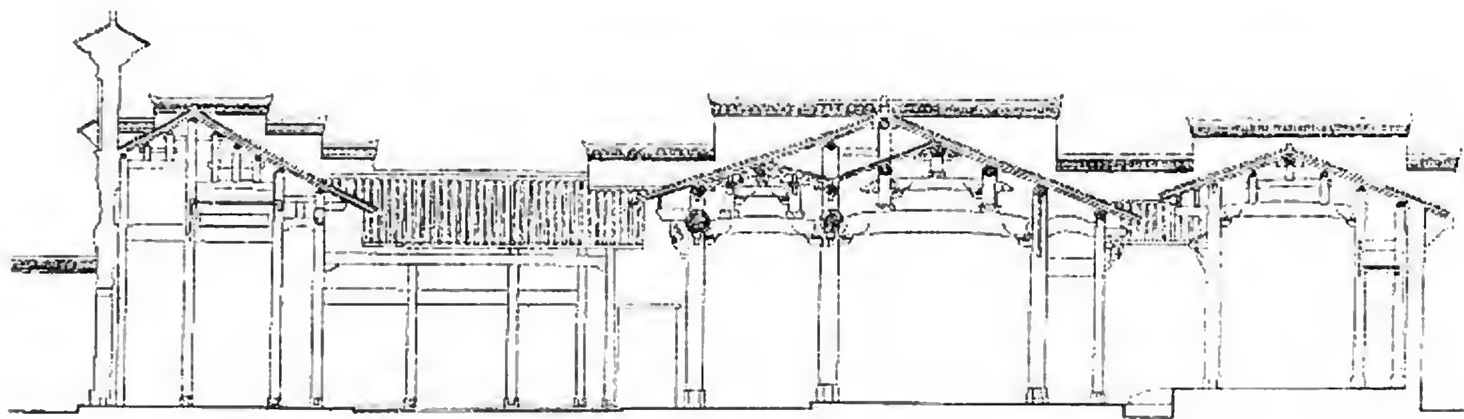


图8－184 江西景德镇王仲舒祠剖面图

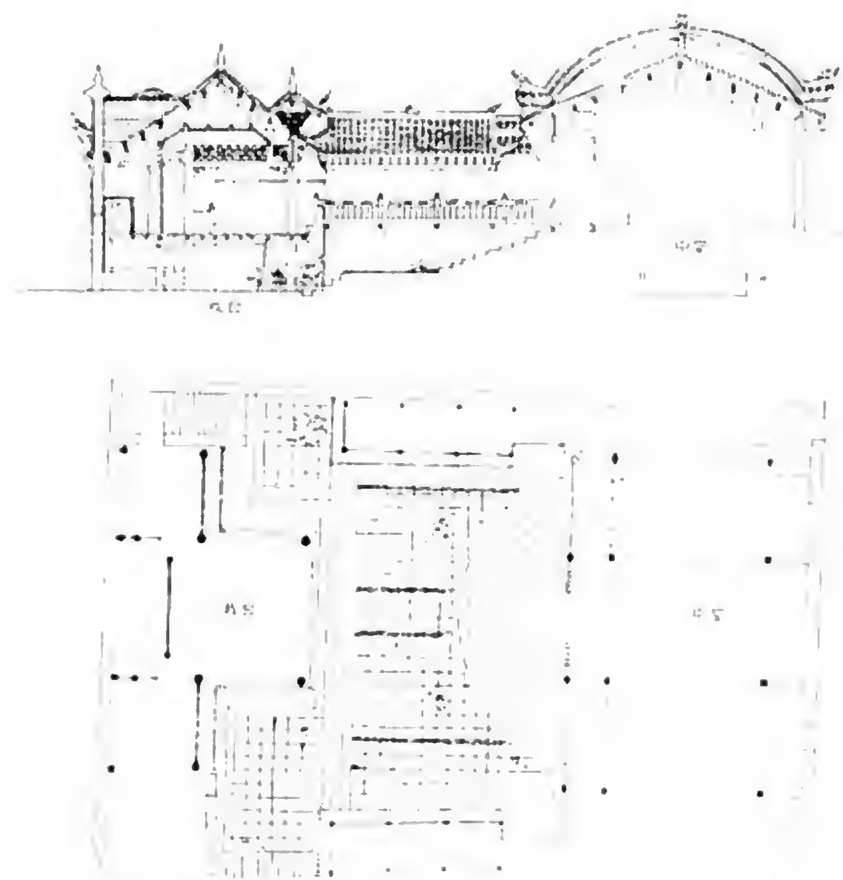


图 8-185　湖南凤凰陈家祠平、剖面图

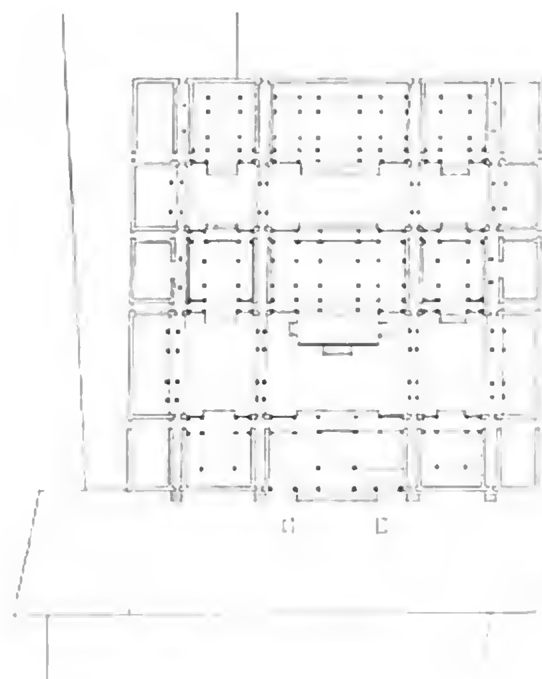


图 8-186　广州陈家祠平面



图 8-187　陈家祠入口

人之族，祠数十所。小姓单家，族人不满百者，亦有祠数所"，可见其风之炽[32]。规模小的只有门厅、享堂及左右厢房围成中庭；中等规模的在享堂后增加后寝；大者如陈家祠堂，取三进三路格局。

祠堂在广州市内西部，作为全粤七十二县陈姓的合族宗祠，是广东最大的祠堂之一，建成于清光绪二十年（1894）。祠坐北朝南，其布局方式的全称应为"三进三路九堂两厢抄"。"三进"指由前至后的三列厅堂（在广东，"进"数即前后的房屋数，与北方所指几座院落有异）。"三路"指左、中、右三路，中路各厅五间，分称首进正厅、中进聚贤厅、后进正厅，左右二路厅堂都是三间。首进正厅皆有后廊，聚贤厅为前后廊，后进正厅有前廊。"两厢抄"是指除以上九座建筑外，在最东最西还各有五座朝向中轴的厢房，全祠共有十九座房屋和六个院落。此外，在三路之间和左、右二路与厢房之间，各有纵向敞廊，共四条，称"青云廊"。以上全部建筑的基地为正方形，各边均 80 米。陈家祠堂除祭祀功能外，左右两路又作为各地子弟来省赴考读书住宿之用，所以又称陈氏书院。横贯全部首进建筑之前为入口广场，对面有长照壁，外门设在广场东、西（图 8-186、187；图版 195）。

陈家祠堂以其建筑装饰的繁富多样著称，诸如木雕、砖雕、石雕和岭南特有的灰塑、陶塑，都有充分的

运用。正面清水砖墙檐下的几幅砖雕作品更为知名。各建筑都是硬山屋顶，山墙向山尖特别高起，起着马头山墙的作用但不作阶梯状。屋脊和山墙也都是重点装饰的地方（图版 196、197）。

陈家祠堂对外以高厚砖墙封闭，内部却十分开敞，各厅堂朝向院子都安装可以完全开启甚至摘下的隔扇，通过前、后廊与院子相通，通风极好，很适宜炎热潮湿的气候。青云廊直达各屋，雨天完全不必露天穿行。屋坡陡，出檐短，利于排泄雨水，也适合抵抗台风。这些也是形成陈家祠堂地方风格的因素。

陈家祠堂的布局是广东大型祠堂的典型，广东许多大型住宅也与此相似，如梅县大宅南华又庐也由三列平行条屋和条屋之间的廊道组成，建于光绪三十年（1904）。

先贤祠

先贤圣哲历来是中国人崇敬和追慕的对象，除了曲阜孔庙、各地文庙以及明代北京历代帝王庙等为官式建筑外，民间也普遍建造，所祀人物更多。如各地武庙（祀关羽，又称关帝庙），四川都江堰二王庙（祀秦国治岷有功的李冰父子）、陕西韩城司马迁祠、成都及各地的多座武侯祠（祀诸葛亮）、四川云阳张飞庙、四川眉山三苏祠（祀苏洵父子）、合肥包公祠（祀包拯）、海口五公祠（祀唐宋被贬来海南的先贤如唐李德裕、宋李纲等五人），等等。这些祠庙，除各地普遍建立的文庙、武庙之外，其他或建在先贤家乡，或建在与先贤事迹有关的纪念地。这些祠庙略同于现代的人物纪念馆，但又应时祭拜如仪，具有一定的准宗教含义。

对于先贤的祭祀，属于广义的祖先崇拜范畴，但此类先贤祠都不由家族建造，不具有宗祠那样加强宗亲血缘关系的用意，其泛家族的色彩使它们具有更多的人文文化内涵，起着强化全民族共识的作用，有助于形成一种共通的文化心理。人们认为，被崇祀对象的诸如仁义、忠勇、智慧、坚毅等优良德行，与宗亲血缘之情一样，都应该得到加倍的重视。

在中国，三国蜀汉大将关羽俨然是忠勇正直的化身，深受民间崇敬，历代帝王也大加追谥，从侯而公而王，明代已称协天大帝。满族在入关以前就特别崇拜关羽，入关后，尊之为关圣帝君。明清以来，各地都广建关庙，与祀孔的文庙相应，又称武庙。最著名的山西运城关帝庙，建在传为关羽家乡的解州镇西关，号称武庙之祖，据称始建于隋开皇九年（589），宋明多次扩建重修，清康熙四十一年（1720）毁于火，被火后十余年修复，保存至今[33]。

解州关帝庙坐北向南，规模甚大，总面积达 1.8 公顷，分南北两区。北区是庙本身，又分庙门及前朝、后寝三部分。庙门以端门、雉门、午门构成多层次空间。前朝中轴线上为御书楼、崇宁殿。后寝由太子殿、春秋楼及它们的左右配殿组成。南区隔街为结义园，有牌坊、君子亭、三义阁等建筑，桃林繁茂。

端门是入口前奏，为一座砖砌牌坊，三券，坊南三面围合成小院，南墙砌照壁，东西墙上开门。雉门才是正式大门，单檐歇山顶，门前东、西分置钟楼、鼓楼，与端门以城墙围合，形成门前一条横向狭长的通道。钟鼓二楼都建在城台上，方形重檐歇山，下开券洞，钟楼之东鼓楼之西又有石牌坊，为东、西入口。入雉门经午门（实为一座三间殿堂）进入前朝，再穿过“山海钟灵”牌坊为御书楼。楼三间带周围廊，两层三滴水歇山顶，下层正中向前凸出一间庑殿抱厦，向后凸出歇山抱厦，形体高大。楼后崇宁殿是关帝庙正殿，五间带周围廊，单层重檐歇山，殿内置关羽坐像。模仿曲阜孔庙，殿外一圈二十六根檐柱也是蟠龙石柱。崇宁殿以后即为后寝，通过一座小门为太子殿，左右各有配殿，均已不存。再后穿过“气肃千秋”坊为春秋楼，又称麟经阁。楼五间周围廊，两层三滴水歇山顶，下层檐下斗拱木雕繁复，从斗拱垂下垂莲短柱。上层一圈围廊柱也是垂柱虚挑，挂在檐下。楼前左右相对有刀楼、印楼，都是两层三滴水歇山十字脊顶。从崇宁殿后小门起，以一匝矮墙围绕后寝，形成一个独立的区域。在前朝后寝两区的东、西，复围以长达数十间的廊屋，使前后贯通一气。廊屋北门名后载，东西有东华、西华二门（图 8－188～190；图版 198～200）。

鉴于关羽被敕封为“帝”，解州关帝庙很有宫殿色彩，如庙前区串连三座门、端门雉门午门及东华西华等称谓、明确的前朝后寝分区，都是模拟宫殿。关帝庙建筑多为楼阁，多用重檐，并有大量牌坊，如钟楼鼓

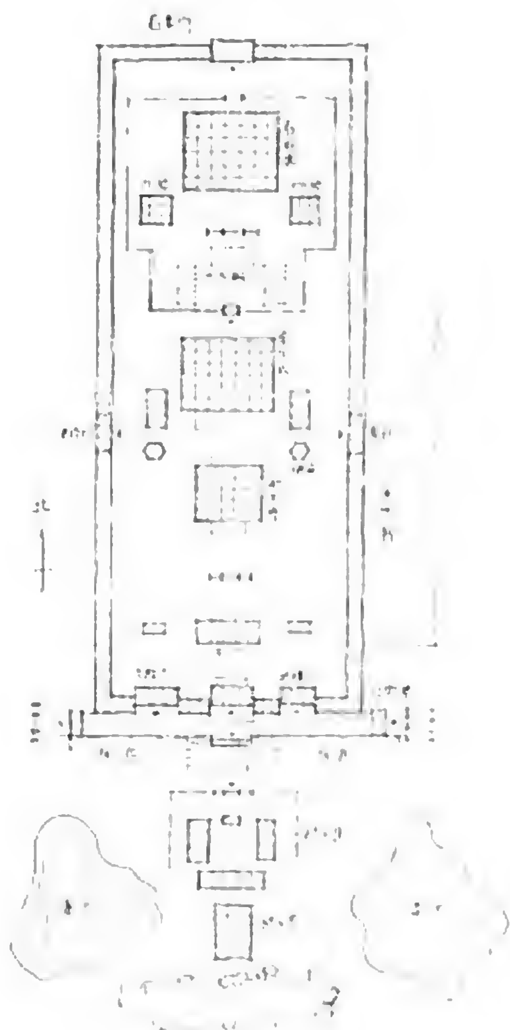






图 8－188 山西运城解州关帝庙总平面示意

图 8－189 关帝庙雉门后面

图 8－190 关帝庙御书楼

楼外的“万代瞻仰”坊和“威震华夏”坊、午门两侧的“忠精贯日”坊与“大义参天”坊、御书楼前的“山海钟灵”坊、春秋楼前的“气肃千秋”坊等，都加强了整体环境的气势。全庙最后以三座雄楼并峙，密集而错杂，是崇宁殿后的第二个高潮。又广泛采用琉璃瓦，以绿色为主，常在屋坡上镶出黄色菱方。总的来说，全庙规模宏巨，气势磅礴，加上各处牌坊富有阳刚意味的题名，很符合“武庙”的性格。

蜀汉丞相诸葛亮被封为武乡侯，简称武侯，作为智慧与仁爱的化身，也是深受群众敬爱的历史人物。他对于“正统攸归”的蜀汉从一不二的忠，更为历代所称颂。在他出生和活动过的地方如豫、鄂、川、陕、甘、滇等省建有多座武侯祠，最具有代表性的是成都武侯祠。

早在唐代，成都就有过武侯祠，杜甫诗句“锦官城外柏森森，丞相祠堂何处寻”即指此。但唐代的武侯祠不在现处，现祠址在成都南郊刘备惠陵东侧，本为刘备庙，却以武侯祠知名。现存建筑为清康熙十一年(1672)重建后又经过多次重修的遗存。祠坐北朝南，基地南北长约 200 余米，主体部分东西宽 60～70 米，后部花园向东向西又各扩出约 30 余米。顺南北轴线，最前是大门，门内前院左右各有碑亭一座，贮唐碑、明碑各一通；二门内廊庑围绕的方形中院是祠的主体。大殿在中院内最北端，称前殿，又称刘备殿，正面面阔七间，前有月台，平面向后凸出五间。殿内正中塑刘备像，左右置关羽、张飞像。院东廊、西廊各十间，称文臣廊和武将廊，列置蜀汉功臣塑像，每间两身，共四十身。前殿以北地势较低，经过一个小小的阶过院到达后院。后院也是四合院，以凸形过厅为门，从厅通过左右横廊与东、西配殿相接，配殿之北有钟鼓二楼相对。楼方形，两层，如亭，下层开敞，上层各悬钟、鼓。二楼以北再以空廊与后殿相接。后殿五间带周围



图 8-191　四川成都武侯祠平面

1　大门　2　二门　3　刘备殿　4　诸葛亮殿

5、6　文臣、武将廊　7　水榭　8　船舫

9　桂荷楼　10　刘备墓　11　红墙夹道





图 8-192　武侯祠大门

图 8-193　武侯祠钟楼

廊，为诸葛亮殿，供诸葛亮像。在后院东、西、北三面围以园林，有水池山石亭廊楼桥之属，属自由式布局(图 8-191～193)。

武侯祠很像第宅，若将塑像去掉，即可改为实用建筑。前殿前檐完全敞开，正似衙署的大堂。此例亦表明中国建筑宫殿、寺观、祠庙、衙署和住宅等诸多类型之间，本有颇大的共通性。

武侯祠前院和中院方阔而大，建筑也较高大，布局严整，全部栽植柏树。后院尺度较小，建筑体量也小，但体形比较丰富，又通过空廊和钟鼓二楼楼下的开敞布置，将花园景色引入院内，院内空间和花园空间融合贯通，性格比较活泼，间种柏树和阔叶树。花园里则栽植阔叶树、竹子和花草。由前院、中院、后院至花园，其规划格局、建筑设计和栽植品种都由严肃向活泼呈有韵律的转化。

武侯祠不是官式建筑，在结构、造型和色彩处理上都带有四川民间建筑的地方气息，如小青瓦屋面、高高起翘的屋角、白粉墙，不施彩画只刷黑色或暗红的木构架，皆朴质可喜。

秦国蜀郡郡守李冰及其子二郎曾造都江堰，分岷江水为内江、外江，造福一方，因而早在南北朝时期，就已建造了二王庙，常年祭祀，经清末和本世纪二十年代重建重修，保存至今。庙在都江堰市西 1.5 公里许，安澜索桥东、伏龙观西、岷江北岸玉垒山麓，基本坐北向南。庙址前低后高，高差达 50 余米，主要殿堂以对称方式布置在一条中轴线上，最南为戏楼，向北依次为李冰殿、二郎殿，最后在山坡高处有老君殿。各殿皆采取四川民间建筑做法，朴质雅洁，色彩明净宜人。客堂、茶楼、厨寮、库房等附属用房集中在东部。二王庙的入口处理最值得注意，是顺乎自然之佳例。

庙前俯临岷江，高出江面 40 余米。沿江有东西向大道，古时是西通阿坝、东达腹地的商贸必经要道。若由大道向北直接铺砌阶道通向戏台，高差 26 米，过于陡峻也过于浅露。设计者乃依形就势，先在大道北侧另辟与大道平行的短路，入琉璃牌楼，迎面以另一牌楼为对景；再北转从乐楼下通过，登阶上至小平台，迎面为照壁，壁上有连廊，称观澜亭；从小平台折西继续登阶，由灵官殿底层入，即达戏台前小广场；广场



图8-194 四川都江堰市二王庙山门

图8-195 二王庙灵官楼



图8-196 二王庙山门内（左侧为乐楼）



图8-197 二王庙乐楼内照壁与连廊



南有大照壁，由此折北再登大台阶，通过戏台下层进至大殿前。如此共有四次转折、三次登阶，延长了入庙路程，使阶道不致太陡，每次登阶前后都有缓冲休息余地。同时，更以牌楼、楼阁、照壁、亭廊等建筑小品，大大丰富了景观感受。庙前建筑形式的多样，也增加庙本身的景观信息，重重叠叠，若仙山楼阁，成为伏龙观和安澜桥的重要观赏对象（图8－194～197）。

神祠

还有一种祠祀建筑，所祀既非祖先也非真实存在过的圣贤，而是民间信仰的各类神灵，称为神祠，如火神庙、水神庙、天后宫、马神庙、娘娘庙……；与佛寺相比，规模都不太大，较著名的如奉祀水神玄武大帝的广东佛山祖庙、东南沿海一带常见的天后宫等。各城镇的城隍庙似乎也可列为神祠，所祀者是历史上对本城有过突出贡献、被后人当作本城保护神的人物；虽曾是真实的人物，却被作为神来供奉。较著名的如都江堰市城隍庙和上海市城隍庙。神祠类建筑的宗教性较强，又与民俗活动有更多的关联，在城镇者多由商民集资合建；若所奉祀者为各行祖师，则由同业共建，多体现了市民的审美趣味。

广东佛山祖庙在佛山市内，是一处具有浓厚地方特色和民间风情的建筑群[34]。明清时佛山镇与河南朱仙镇、湖北汉口镇、江西景德镇齐名，合称四大名镇。朱仙、汉口是交通枢纽，商业繁荣；景德、佛山除商

业外，更以陶瓷和工艺品制造业取胜。早在宋代，佛山的各种手工业已很发达，大约在元丰年间（1078～1085）建成了祖庙，以供奉各行各业的"祖师"。原庙毁于元末，明洪武五年（1372）由邑人集资重建，即今祖庙，但所祀已是玄武帝君（即真武大帝）。玄武为道教尊奉的北方之神，北属水，故又是水神。广东多水患，几乎各地都有玄武庙。佛山地处珠江下游，水患更多。祖庙又称祖堂，《佛山乡志》称："是直以神为大父母也"，故又有邑人"奉此为祖"的说法。所以祖庙的性质颇为驳杂，既有自然神祠祀的意味，又有道教的成分，似乎还带有祖先崇拜的意义，更是民俗游乐的场所。市民们好像不太在意这些区别，只要有一个聚会和沟通的场所，可以在那里体现"自我"的存在就可以了。

祖庙基地南北狭长，按布局可分南北两部分，二者各占其半：南部是庙前区，稍宽；北部是庙的主体，较窄。最南端是一座朝北的戏台，名万福台，台前广场可容数百人看戏，广场左右各一列二层廊屋，为看台；广场北一座石牌坊，三间，左右间为单檐歇山，正中为重檐庑殿，坊左右各有券门。坊北为长方池，池北又一小广场。小广场左右有钟楼和鼓楼。广场以北即祖庙本体，建筑密集，分三进。最前正面一列通廊，廊内中路由内廊、左右廊和前殿围成一个小天井，前殿正面有抱厦。第二进与第一进类似，中殿奉铜铸玄武大帝坐像。像重达5吨，造于明景泰三年（1452），反映了"诸所铸器以佛山为良"的优越工艺水平，但形象格调并不甚高。第三进是一座横长小院，院后建庆真楼。在第一进天井左右也各有一楼，自有门通向通廊（图8－198～200；图版201）。

戏剧演出有酬神的意义，但主要是群众自娱，越到后来，这种民俗性市民文化的娱乐意义越是突出。戏台在北方出现较早，如唐长安青龙寺等许多寺院，在大回廊院里就有露天方台，演出当时的歌舞戏和参军戏。元代开始在寺外正对山门设戏台，山西还留有多座。以后则不止于寺观，凡群众聚集的地方如城隍庙、关帝庙、会馆、祠堂等也多有戏台，正对大门或大殿。有时在村镇广场上也有戏台。清代以后南方戏台建筑渐多，祖庙的戏台在清顺治十五年（1658）增建，反映了市民文化的兴起。

祖庙的建筑装饰是岭南繁琐风格的代表，主要用在屋脊上，也用于墙壁、柱础石、装修挂落和陈设，手法丰富，布局繁丽，诸凡石刻、砖雕、木雕、铁铸、铜铸、陶塑、泥塑、灰塑，五花八门，应有尽有。几乎所有的屋脊都由石湾陶瓷人物拼塑而成。上百米的屋脊，有二十四组民间流行的故事，取材于三国、封神、杨家将、说唐等演义小说，林林总总，杂然纷呈。墙壁砖雕也多是同类题材。上述雕饰已不全是明代原物，有不少是清代甚至近代的，有的砖雕上还出现了西洋罗可可式（Rococo）建筑和洋人形象。有一种金漆木雕，多用在家具陈设上，更是细密精巧；在不大的面积上运用圆雕、浮雕、透雕等方式形成许多层次和深度，再罩以金漆，在黝黑的殿堂里烁烁闪光（图8－201；图版202）。

祖庙后部建筑密集而院落狭小，只能称为天井，最后又耸起楼阁，应与南方气候潮湿多雨以及人口稠



图8－198　广东佛山祖庙灵应牌坊



图8－199　佛山祖庙通廊

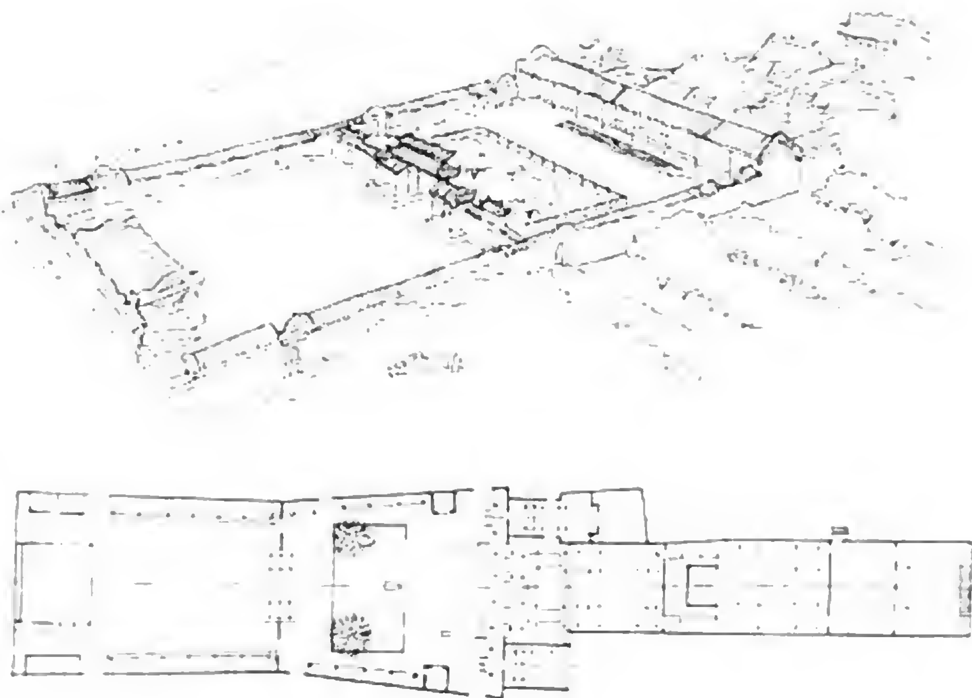


图 8-200 佛山祖庙平面及鸟瞰

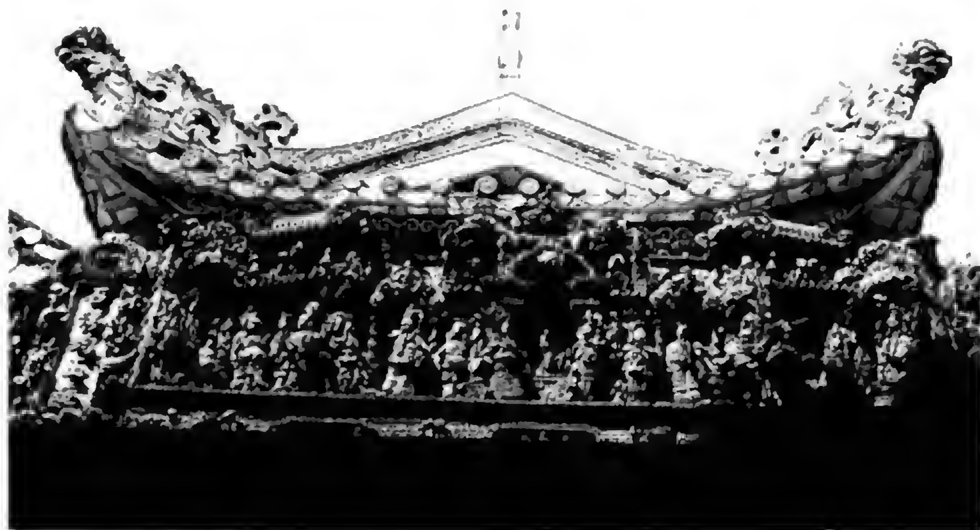


图 8-201 祖庙灰塑屋脊

密、用地紧张等因素有关，民居和祠堂通行这种做法，再加上祖庙的装饰格调，终使建筑风格缺乏开朗肃穆和恢宏，有的是一种强烈的世俗味道，热烈、喧闹、繁华似锦，有时不免伧俗，却也是一种文化的表现。类似祖庙的建筑装饰作风，在粤闽台各省颇为通行，前已见于广州陈家祠堂。

东南沿海一带常有天后宫。“天后”原实有其人，名林默娘，福建莆田人，生于宋初，曾在海上救助过不少遇难的人，死后被奉为神明，广受祭祀，被宋代皇帝封为天妃。元代南粮北运，实行海漕，为祈求天妃保佑航海安全，元王朝敕令沿海各地普建天妃宫。清康熙十九年统一台湾之役，将军施琅以天妃显灵助阵，奏请进封天后，自此改称天后，又称海上圣母或妈祖。天后宫不但在福建、广东、台湾等东南沿海各地多有建设，其他沿海地区如山东烟台和天津等地也有，甚至远达海外华人聚居各埠。现存比较著名的天后宫有福建莆田湄洲（传天后升天处）妈祖庙、泉州天后宫、台湾北港朝天宫、天津天后宫、烟台天后宫（又为福建会馆）等，大多经清代重建重修。

天津天后宫在山门广场前有戏台，山门内有前殿、后殿和藏经阁，布局与一般佛寺差不多，属北方官式风格。其他各处包括烟台在内都是岭南风格，但规模与布局都不相同。泉州天后宫有山门（门内向内为戏台）、前殿、后殿（图 8-202、203；图版 203）。北港朝天宫规模较大，是台湾香火最盛的祠祀，俗称妈祖庙。

北港朝天宫始建于康雍间，后毁于地震，1911 年重建，保存至今[35]。庙坐北向南，总平面取三进三路



图 8-202 福建泉州天后宫前殿



图 8-203 天后宫戏台屋顶脊饰

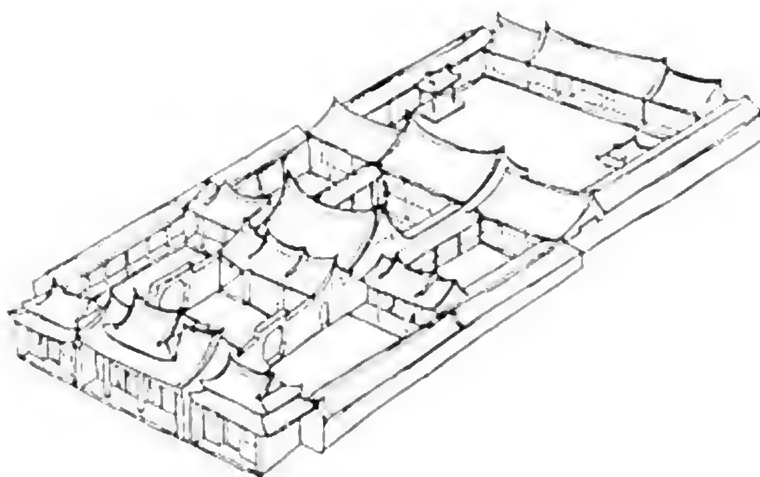


图 8-204 台湾北港朝天宫鸟瞰图

布局，非常规整，总宽 37.9 米，总深 55.56 米。最前并列三殿，中为庙的正门“三川门”，最大；东为“龙门”，西为“虎门”。龙虎二门皆覆重檐歇山顶，三川门屋顶比较特殊，下檐为硬山，上檐为缩小了的歇山。从三座门殿分别进入，各有一座院落。中院有正殿，最大，三间，硬山顶，殿前有轩，屋顶分成三段。东西二院各有拜殿。三院之间以墙分隔，墙上开八角门。第二进中院内为中殿，祀观音，左右为小殿。中殿与正殿之间设左右通廊，廊上开门通左右侧院。第三进合为一大院，后部正中为后殿，祀圣父母。沿整个三进左右边皆有廊（图 8-204）。

朝天宫与福建、广东民间建筑风格相同，装饰作风更是地道的岭南式，如前列各殿屋脊两端高高翘起，脊饰体量庞大，以彩色灰泥堆塑出整本戏文，极为繁密琐细。中殿的一对盘龙石柱也为福建各地所常见。

二 会馆

明清以来又兴起一种重要的民间公共建筑，即会馆。

“馆”字早已使用，指接待宾客的屋舍，如《诗·郑风·缁衣》云：“适子之馆兮”。接待宾客的人称“馆人”，供应宾客的饮食称“馆谷”。“会馆”一词最早见于明代，也与宾客有关，是指接待同乡人活动食宿的地方。其实早在汉代，长安已有类似的专门接待乡党的“邸舍”。从明代起，随着商业交往大大增加，为了团结同乡工商业者，维护共同利益，对付本地人的欺凌，在较大城市如京城和工商口岸等开始建立会馆，既是临时旅居之所，又是办理乡党公共事务的地方，称同乡会馆。此“同乡”亦非囿于一地，往往包括相邻、相关的地域，如两湖会馆、两广会馆、山陕会馆等。清代还有一种会馆，不以地域而以行业划分，称同业会馆，近代又称同业公会，也是为了防止外业人欺压，办理行业内部公共事务，维持业内规矩。同乡或同

业会馆又往往与祠祀类建筑结合起来，如前述广州陈家祠堂和佛山祖庙，就兼有同乡或同业会馆的性质。

会馆除旅居和办理事务外，作为具有一定共性人群的公益性建筑，也必有维系感情的功能，所以还会有戏台、大厅，供聚会宴饮；又常有乡贤祠，以令本乡人骄傲的先贤为共同的精神核心，增进乡谊共识。为彰显本乡实力，更因工商业者炫示资本雄厚的心态，会馆建筑常不惜费用，大事铺张，较之祠堂等比较严肃沉静的性格，更具强烈的外向性，有时竟成为所在地最为显赫的建筑。会馆的建筑风格常与所在地的一致，但也有专以本乡本土风格傲示他乡者，如烟台福建会馆就完全采取福建风格，而与齐鲁建筑大异。

直到民国以前，会馆越来越多，清末北京外城就有上百余座。各地较著名的会馆又以当时足迹遍全国的山西、陕西商人所设的山陕会馆为多，现略举二例。

河南社旗山陕会馆在南阳东20余公里。社旗又称赊旗，原属南阳，清《南阳县志》谓："……赊旗店，亦豫南巨镇也。……地濒赭水，北走汴洛，南船北马，总集百货"，是山陕汴洛南通江南的要道，有"天下店，数赊店"之谚。据记载，当时全镇人口达十三万多，有七十二条街巷。过往赊旗的商人"尤多秦晋盐茶大贾"，乃于清乾隆二十一年（1756）开始建造会馆，历经百余年扩建，至光绪十八年（1892）完成，是南阳以至豫南最宏丽的建筑群。社旗山陕会馆又称关公祠，奉祀山西先贤关羽。

会馆坐北向南，分前中后三进。现存部分南北长154米、东西宽60米。

前院是很有气派的入口区，由南面的照壁、东西辕门和北面的悬鉴楼及楼左右的钟鼓二楼围成，院内有高达29米的铁旗杆和石狮各一对。照壁全用琉璃砌造，覆黄绿琉璃瓦墙顶。南北壁面装饰繁琐的琉璃浮塑，各分三组，北壁有联颂关羽曰："浩气已吞吴并魏，庥光常荫晋与秦"。辕门东西相对，在砖券门洞上作单檐歇山小殿。钟鼓二楼下层有腰檐，上为歇山。入口区的这种布置，已见于保定直隶总督署，是清代省级武职衙门的规格，但社旗会馆更为气派。悬鉴楼颇为雄伟，面阔15米、进深18米，三层三檐，高达30米，历二十五年于道光元年（1821）建成。楼南出廊，从门入，底层较低，为通道，过此可进入中院；二层最高，为戏楼，台口向北；三层又低，供牌位。楼的南北立面都很峻伟，尤以北立面更为动人：戏台台口立四柱，中二柱高起承小歇山顶，屋檐下置巨匾，书"悬鉴楼"三个遒劲大字；边柱上承重檐歇山；台后高耸第三层的歇山顶。各屋顶都覆以绿琉璃瓦，层层错落，比例合度，再加上钟鼓二楼的陪衬，共有多达十六个屋角，气势极为恢弘。从中院中部南望，视野与人眼构成的水平视角和垂直视角均属最佳。楼内的木雕也极精美。

中院很大，号称"万人庭院"，北部稍宽，全部铺以青石。东西各有厢楼十三间，朝向院子上下有廊，廊中可以观礼看戏。院北分三路。中路在3米高的月台上立石坊三座，各坊石雕丰富。月台后为大拜殿，由前后二殿勾连组成，面阔20米、进深40米。前殿又称宴会殿，卷棚歇山顶。后殿内有暖阁，置关羽神牌，屋顶耸出重檐歇山，也覆绿琉璃瓦，高达34米，建成于光绪二十年（1892）。左、右二路衬以偏殿。

第三进以建成于乾隆四十七年（1782）的春秋楼为中心，规模之大，可能不亚于前、中两进之和，但现已不存。据称春秋楼由四十八根通柱撑起，内塑关羽夜读春秋像。楼高竟达37米，与北京太和殿从广场地面至屋顶的高度相同。民谚谓："赊店有个春秋楼，半截还在天里头"，以状其高。楼在咸丰年间捻军起义战争中被焚（图8-205～207；图版204～205）。

社旗山陕会馆位于镇中心一条南北大街的北端。从大街北望，悬鉴楼、钟楼、鼓楼和东西辕门，组成密集而轮廓错落多变的雄奇构图。侧立面也令人深有印象，从前至后，波磔迭起，层层加高。会馆的雄杰气势，十分贴合关公祠这一主题。据《创建春秋楼记》碑，在建造过程中，曾"运巨材于楚北，访名匠于天下"，烧制琉璃砖瓦的土料则从山西驮来。总体而言，这座会馆以特具阳刚之美的磅礴气势，仍更多留有山西建筑的豪强之气。

安徽亳州也有一座著名的山陕会馆。亳州是东汉名医华陀的家乡，自古即为中国三大药材集散地之一。清顺治十三年（1656），药商"王璧、朱孔颖，皆籍系西陲，东行于亳，求财谋利，连裾偕来，亟谋设会馆，以为簪盖之地"（《重修大关帝庙碑记》），始建山陕会馆，经百年逐步建成。会馆内也祀奉关羽，亦称关帝庙。







图 8-205　河南南阳社旗山陕会馆远望
图 8-206　社旗山陕会馆前院全景
图 8-207　社旗山陕会馆侧面全景

亳州山陕会馆的建筑组成与社旗会馆差不多，也有戏楼、钟鼓二楼、大殿和左右厢楼，但规模远小于前，布局比较紧凑，东西不到 30 米、南北约 50 米，面积仅及前者现存部分六分之一。其组合形制也与凤凰陈家祠堂相似，但规模较之稍大。会馆坐北向南，最前方的戏楼建成于康熙十五年（1676），平面凸字形，凸向院内三间为戏台，台口中二柱作垂莲柱，以减少视线遮挡，上覆高耸的歇山屋顶（图 8-208、209）。戏楼底层兼为门厅，楼的两耳面阔各一间，也是歇山。钟鼓二楼紧接戏楼东西，仍为歇山。从院内观看，凸出部、两耳和钟鼓二楼的檐柱节节后退，屋顶层层低下，面阔逐渐减小，以简洁的手法取得突出中央主体的效果。这三部分朝向大门一面的檐柱在一条直线上，而以高出屋顶的砖砌牌楼门墙封护。门墙的处理和构图很有特色：正中砌牌楼，三间四柱五楼，下通拱门；两侧对称牌楼均为单间二柱一楼，也开拱门，通向钟鼓二楼底层，三座牌楼间连以水磨砖墙。中高边低，加上墙后从中到边三次迭落的彩色琉璃屋脊，和墙前左右高达 16 米的蟠龙铁旗杆及一对石狮，形象非常华丽多变，生气勃勃。铁旗杆上有铁斗三件，悬风铃。

戏楼以北隔庭院为大殿，分前后两部。前部明轩三间，卷棚顶。后部高大，硬山顶，两座屋顶作勾连搭相接。殿内供关羽像，也是宴饮大厅。庭院东西两侧为楼厢，各六间，朝向院子上下都有前廊，可以看戏。

亳州山陕会馆又以砖雕、木雕的华丽多彩闻名。砖雕主要施用在门墙砖牌楼上，是清代砖雕的优秀代表作品，玲珑剔透，精美丰满，构图繁富，内容多为戏曲故事，如郭子仪、长坂坡等，宜于近观。牌楼的柱枋斗拱等穿插关系仍十分明确，并未因雕饰而破坏建筑的结构逻辑。涂彩木雕主要施用于戏台，如藻井周围透







图 8－208　安徽亳州山陕会馆

图 8－209　亳州山陕会馆戏楼

图 8－210　山东聊城山陕会馆

雕三国戏文十八组，柱枋雕刻垂柱、狮子、鳌鱼，台上屏风刻二龙戏珠等，全部涂彩，也是清代木雕佳作。因为有这些木雕，亳州山陕会馆又名花戏楼。

亳州已地近江南，与社旗会馆的雄奇气势相比，亳州会馆似乎更多了一种精巧玲珑的风情。

中国会馆建筑甚多，不及备举，其著名作品，尚有山东聊城山陕会馆、北京湖广会馆、苏州三晋会馆等（图 8－210；图版 206）。

三　书院

书院是私人兴办的教育机构，与学宫之官学相应，称为私学。

儒家特别重视教育。孔子首创私家办学之风，在山东洙水、泗水之间编删诗书礼乐，讲学授徒，先后有三千弟子。以后大儒均以创办书院为己任，据传较早的书院如山东崂山康成书院成于汉末，河南嵩阳书院创于北魏太和八年。唐代开科取士，更促进了书院的发展，当时全国已有书院十七所[36]。

“育才造士，为国之本”（唐·权德舆《进士策问王道》），“夫善国者，莫先育才；育才之方，莫先劝学”（宋·范仲淹《上时相议创制举书》），重视人才与教育，是中国文化的优良传统，对于社会的发展和稳定都起过很大作用。朝廷在兴办官学的同时，对于民间创办私学，也持鼓励的态度。宋代书院大盛，北宋的程颢、程颐、王安石、范仲淹和南宋朱熹、吕祖谦、陆九渊、王阳明等，都对此做出过贡献。特别是著名理学家朱熹，认为“为治所至，必以兴学术、明教化为先”，“为学之道，莫先穷理；穷理之要，必在于读书”（《朱文正公文集》卷十四）。在他从事教育五十余年的生涯中，不遗余力开办书院，亲建了考亭书院，又对诸如独峰、鹅湖、五峰、紫阳、白鹿洞、岳麓、石洞、瀛山等江南大小书院的修复或扩建都起过作用。号称为中国四大书院者都成于或盛于宋：白鹿洞书院在庐山南麓五老峰下，原为唐李渤兄弟隐居养鹿处，南唐改

为书院，后毁，朱熹重建并亲自主持讲学；岳麓书院在湖南长沙岳麓山下，创于开宝九年（976），朱熹也曾去讲学，有“潇湘洙泗”之誉；石鼓书院在湖南衡阳，至道三年（997）建，清代是黄宗羲讲学的地方；应天府书院在河南应天府商丘，建于大中祥符二年（1009），范仲淹曾讲学于此。

元明清三代书院继续发展，清代书院数量已大大超过学宫，南方多于北方，东部又多于西部。现存书院多是明清创建或重建的。

书院与学宫相比，讲学比较自由，提倡自学，师生关系更为融洽，还常常成为某一学派的中心。此外，在建筑上还有以下的不同：一、学宫以文庙为主，学舍为附，有一整套祭孔礼仪所要求的建筑；书院则以学舍为主，仅以一堂供祀孔子。晚期受学宫影响，有的也在书院旁并建文庙，但仍以书院为主。二、学宫属官方建筑，虽因分布各地难免受地方风格的影响，但整体仍保持严肃的格调；书院则属文人建筑，其主体部分虽然也讲究中轴对称，却更多一些淡雅自然的意趣。三、学宫常建在城内，书院则多选址于郊野景色佳胜之地。四、相比而言，书院更多园林景观之设。

书院多坐北向南、前低后高，典型的布局是沿中轴线顺序布置大门、讲堂、藏书楼和先师堂，有的在大门、讲堂间增设二门。斋舍设在左右二路，为多条长屋，平行于轴线。湖南宁乡云山书院建于清同治三年（1864），是这种布局的代表（图 8－211、212）。在大门外东侧有希贤堂，供奉孔子和七十二贤，并书列本县举人名氏，以为表彰。

作为宋以来中国四大书院之一的岳麓书院，是现存重要实例。岳麓书院自北宋创立后，历南宋、元，曾多次毁于兵燹又多次重修。明成化五年（1469）重建，正德二年（1507）“以风水未美”重新规划，变更朝向，创建文庙，现存格局即成于此时。明末又毁于战火，清初重修，后又半毁于太平军役，同治七年（1868）最后形成现存面貌，1982 年部分重建，御书楼在此次重建时依旧图和记载恢复，已经是钢筋混凝土结构了。

岳麓书院在岳麓山东麓，坐西朝东，前低后高，现占地约 2 公顷。中轴线上顺次列大门、二门、讲堂和御书楼。大门前有赫曦台，台左右吹香、风雩两亭立于池中。大门、二门之间左右为斋舍，各成廊院。讲堂、御书楼之间左侧为湘水校经堂和多座先贤专祠，右侧为山长居处百泉轩及园林。全部布设非常疏阔淡雅，廊道宽阔开敞，庭院通透，灰墙黑瓦，墨柱朱梁，栗色门窗装修，仅个别构架略施彩绘，气氛极优雅闲适（图 2－213～215）。所有建筑除御书楼为楼并施歇山顶外，全是单层，且多为硬山，朴素平易如民居。岳麓书院的书香趣味也为其他多数书院所共有。但如广州陈家祠堂而兼为陈氏书院，则未免商人气稍重而士人气不足了。

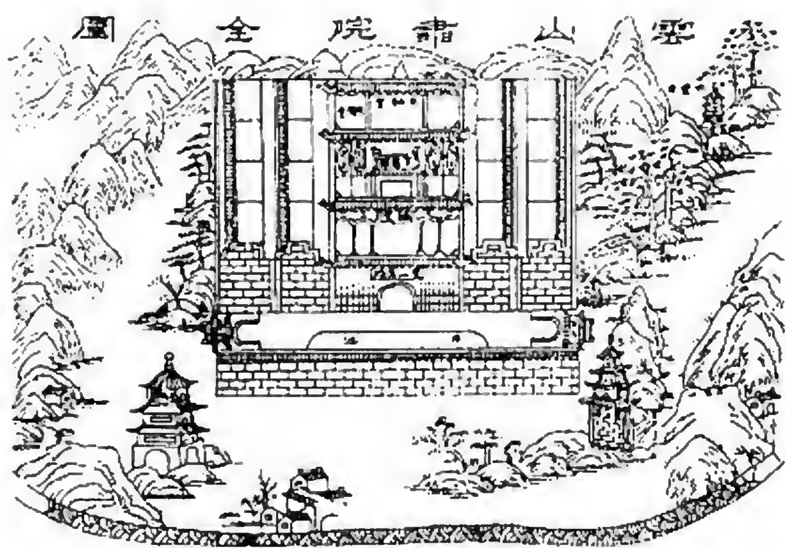
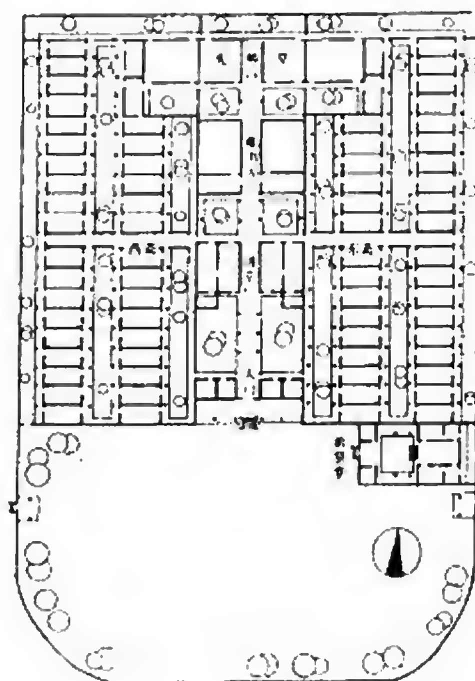


图 8－211　湖南宁乡云山书院图


图 8－212　云山书院现状平面

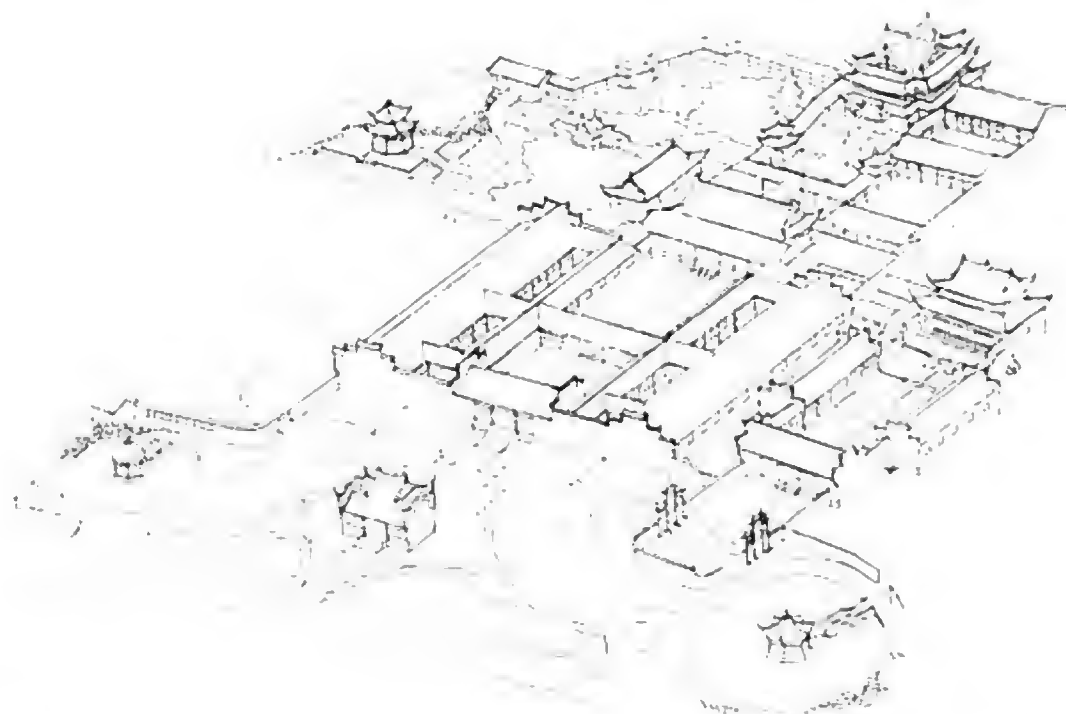


图 8-213 湖南长沙岳麓书院鸟瞰





图 8-214 岳麓书院大门

图 8-215 岳麓书院御书楼

岳麓书院之左并列文庙，自成院落，规模不大，而红墙黄瓦，另成一格。庙与学舍的关系仍为“左庙右学”，系受到学宫的影响。

书院的选址值得特别注意。它不像文庙学宫多在城市，有官家的显赫；也不似匿于深山的佛道寺观，以出世脱俗为本；而是以入世之心，追求身心和畅为最要，多选在城郊山环水绕林深草长之胜境，“无市井之喧，有泉石之胜，真群居讲学遁迹著书之所”也（朱熹《朱文正公文集》卷九九），深刻体现了中国文人既入世又脱俗的生活理想，反映出特有的一种士文化精神。这种情怀，又不只停留在物质的表面层次，而是富有其精神性的内涵。孔子说：“智者乐水，仁者乐山”，在这里，水和山都具有了比德的意义。孔子又说过一段关于水的话，最能说明这种精神。他说，水遍施于一切，是德；有了水万物才能生存，是仁；敢于腾身于百仞之谷，是勇；虽似绵弱而无微不往，是它的明察；能够化污秽为洁净，是它的善良；虽艰险万折而仍不改东流之初衷，是它的坚强意志……（《荀子·宥坐》）。有了这“涓涓不息”的水，“则百川学海无一不可至”矣！山则“出云风以通天地，阴阳和合，雨露之泽，万物以成，百姓以飨”（《尚书大传》卷五），无我地化育万物，是它的至仁。基于天人同构同理的理念得出的“君子比德”的美学理想还认为，“通天地之人之谓才”，即真正的人才，不但是智育的概念，更是德育和美育修养达到高度境界的标志。只有领会“天人

合一"的精神，山和水才能成为他们乐之、求之而朝思暮想的对象。所以书院之选址其实是寓教化于游息之中，不能简单地理解为气候良好、空气清洁、风景优美等等。山野郊外还常有古先贤的遗踪可寻，既可"聆清幽之胜"，又能"踵名贤之迹"，当然更是"藏修息游，砥砺文行"的佳处。除自然佳胜外，书院也很重视人文环境的建设，故"天下郡县书院，堂庑斋舍之外，必有池亭苑圃以为登眺游息之所。……而山川之佳胜，贤达之风流，每足以兴起感发其志，其为有益于人也"（《云山书院仰极台记》）。院中刊刻着名贤手迹的匾额、对联、碑石和箴语、学规、警句等，对于造就斯文之境也起着重要作用。在岳麓书院中，就到处可见诸如"惟楚有材，于兹为盛"、"沅生芷草，澧有兰花"之类激励向学的辞句。

书院中的林木多见坚强不阿之松、柏、槐、槲，而独不见艳桃弱柳。中国古人之精于环境选择与建设，于此亦可见一斑。

直到清末改行新政，始废书院，诏改为学堂，以后又改为学校，至今各地原有书院或学宫仍多为学校。

四　城市景观楼阁

城市景观楼阁是指建在城市或城市边缘，对全城宏观环境景观产生重大影响的公共楼阁。与宫殿寺观园林中的楼阁不同，后者附属于它所在的建筑群，只对其有限区域产生影响，城市景观楼阁则面对整座城市和城市附近的大尺度环境，具有更多环境艺术上的意义。明清两代继承唐宋以来重视楼阁景观作用的传统，继续建造。城市景观楼阁可能也会具有某种实际使用的或象征的功能，着眼于此，可分为两类：一类适应军事防御或报时的需要，如城楼、角楼、钟楼或鼓楼。城楼、角楼与城墙结合在一起，钟楼、鼓楼布置在城市中心地带，往往就是十字干道的交点，都在城市景观的重点部位，成景作用很大；另一类含有一定的纪念或宗教内容，人文意义更强，除以其挺然峻峙的风姿成景以外，更重视得景，所以多设在城市边缘或城外可一览山河佳胜之处，或倚山，或临江，或负城，可称为观景楼阁。前者尤其是建于都城或大城者，在严格意义上可能不属于"民间建筑"，仍于此附带介绍。

城楼与角楼

城楼和城墙角楼在春秋战国之际《墨子》一书中已有较详细的记述，前此有关章节中已有介绍。值得注意的是，明清重要城市的城楼常采用所谓"三滴水"屋顶样式，即楼体两层，下层单檐，有腰檐和平座，上层重檐歇山，共有三重屋檐，增加了楼的体量和气势；再是，随着火炮的使用，约从元代后期开始，各地城墙纷纷包砌砖面，城门外瓮城上的城楼（称箭楼）和角楼也多使用砖墙，墙上开射孔，形象坚实。如北京内城九门、外城七门原来都有城楼、瓮城和箭楼，内城各楼都比外城高大，内城东南、西南二角还有曲尺形角楼。与其说它们的建造只是基于军事防御的目的，不如说甚至更重要的是出于景观上的考虑，对构成城市整体环境面貌有重要作用，是长段街道的构图重心和进出城门的重要标志，丰富了全城的天际轮廓。其凛然难犯的雄伟体量充分显示了京畿重地皇权的威仪。现在北京除内城正门正阳门城楼和箭楼（现称前门）外，只保存了德胜门箭楼和内城东南角楼。

正阳门城楼和箭楼始建于明代中叶，时在正统元年（1436），由越南人太监阮安等人主持，四年完工。清康熙十八年（1679）地震后重建，1900年又毁于八国联军，现存者为1906年再次重建。1916年因展扩街道拆除瓮城城墙，但保留了箭楼。

正阳门城楼建在比城墙加宽了的城台上，木结构，两层，带周围廊，面阔九间，"三滴水"屋顶，通高达42米。箭楼在城楼前，下面也有城台，因瓮城城墙已拆，现在成了孤立的墩台。箭楼木结构，但外墙砖砌，外观四层两檐，即第三层上的腰檐和第四层上的单檐歇山。平面呈"凸"字形，后部凸出部分为三层，其单檐歇山屋顶与前部腰檐交圈。箭楼的窗子都是小小的方形箭窗，墙面收分显著，稳重坚实。现箭窗上的连拱窗沿和墩台的一圈石栏杆是1916年拆除瓮城时所加，有点西方作风。两座楼阁的屋顶都是灰瓦绿琉璃剪边（图8-216；图版207）。



图 8－216　北京前门箭楼



图 8－217　北京东南角楼

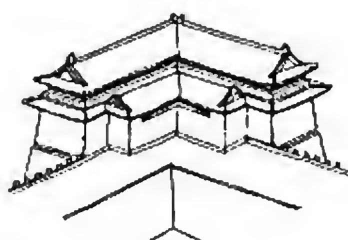


图 8－218　北京西南角楼透视

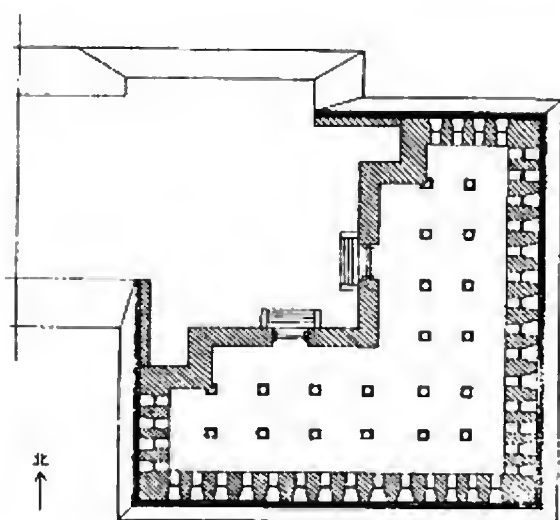
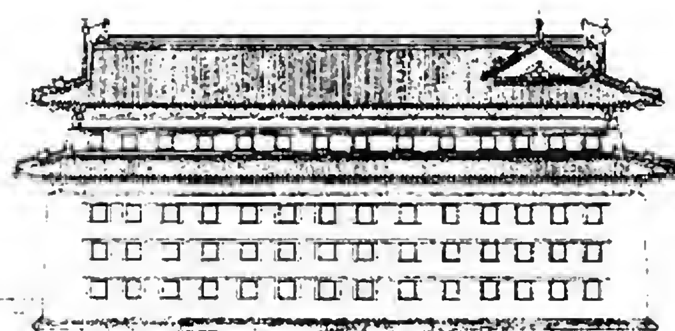


图 8－219　角楼平面图



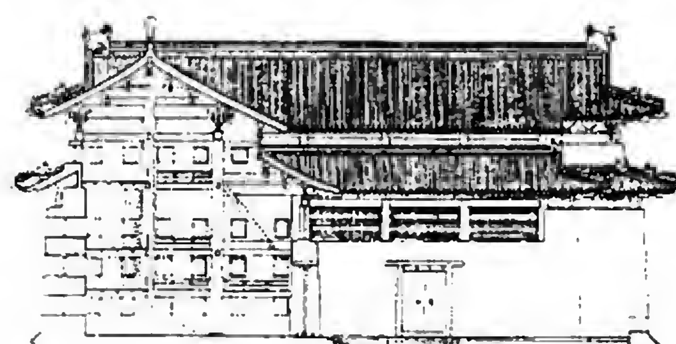


图 8－220　北京东南角楼立、剖面图

箭楼的防御功能更强，四层，显然是为增加防守兵力，但对于造型也起了很好作用，以小尺度的箭窗对比出楼的高大，四层而只有两檐使楼形更显坚实、简洁而威严，符合其功能性格。城楼的华丽宏大的格局充分体现了京畿正门的高贵。

北京角楼与箭楼的做法差不多，或称转角箭楼，也是四层两檐砖砌厚墙，只是平面改为转角曲尺形，角台向城外突出。城门和转角都是城墙的关键点即所谓“节点”部位，在其上建楼显然强调了节点的重要性（图 8－217～220）。

四川阆中华光楼是一座地方小城的城楼。阆中北依山峦，嘉陵江从西、南、东三面环绕流过，城南门面临江水，古时曾在江上建有浮桥，通向南岸锦屏山，山上有南津关边峰楼。华光楼即南门城楼，据传始建于唐，称南楼，明清两代屡毁屡建，改名华光，或称镇江楼，清同治十三年（1874）再次重建后保存至今。楼建在不高的城台上，宽度不大，面阔仅三间，但颇为高峻，有三层三檐，加上楼下开有圆拱城门的城台，总高达 36 米。各檐均覆绿琉璃瓦，歇山顶，正脊耸出高细的脊饰。华光楼不大而高，对比城内大片低矮民居更显突兀。楼隔江与锦屏山、边峰楼遥遥相对，构成阆中的主要环境景观，从城内城外很远处皆可观赏，江上航船更以之为标志。亦可登楼远望，一览风光；若俯察百燧，千家万户，大片青瓦屋面，颇为动人（图 8－221）。

此外，还可举湖北襄樊、四川资中、湖南凤凰、安徽歙县等古城城楼为例，以见一斑（图 8－222～224）。



图 8－221　四川阆中华光楼



图 8－222　四川资中东城楼



图 8－223　湖北襄樊北门城楼



图 8－224　湖南凤凰北门城楼



图 8－225　北京鼓楼和钟楼

钟楼和鼓楼

《诗经》谓“钟鼓煌煌”，《史记》记秦六国宫殿“钟鼓美人充之”，可见钟和鼓自古就是重要的乐器。钟声和鼓声也有报时或警戒的作用。东汉蔡邕《独断》云：“夜漏尽，鼓鸣则起；昼漏尽，钟鸣则息”。晨鼓暮钟，用于城市报时和警戒，至少从汉代已经开始了，如“市楼”通常都悬有大鼓，河北安平东汉熹平二年（173）墓室壁画中有耸立在市场或坞壁之上的高楼，悬鼓扬旗。隋唐城市实行里坊制，规定晨昏、宵禁都以钟声鼓声为启闭城门坊门的信号。但隋唐长安和洛阳，除寺庙有钟楼与经藏（藏经楼）对设、宫殿有钟楼与鼓楼对设外，没有专门的城市钟鼓楼，而以城楼代替。北宋取消里坊制，仍保留了钟鼓报时的习惯。元大都仿照汉代市楼的做法，也在京城北部市肆区建造高楼，即钟楼和鼓楼。二楼在城市中轴线稍偏西，鼓楼居南，钟楼居北，二者之间有相当的距离。明清继承元代并进一步推广，在北京、南京和许多地方城市普遍建造钟楼和鼓楼，有时二楼合二而一，布置在城市中心重要位置，战时可以作为司令部，指挥各城门的战斗。钟鼓二楼的城市景观作用无庸赘言，它在城内，比城楼、角楼更多被人看到。钟楼、鼓楼采用楼的形式，除了加强其景观作用外，也可利用下层为共鸣腔，使声音悠扬远播。

北京的钟楼和鼓楼在城内北部中轴线上，与北京城同时完成于明永乐十八年（1420）。钟楼全砖石结构，但整体形象与木构建筑差不多：下为四方而高耸的砖台，四周围以汉白玉栏杆，台上钟楼单层，重檐歇山灰瓦绿琉璃剪边屋顶。鼓楼在钟楼南，俯临繁华的鼓楼大街，形象与北京城楼相似，下有城台，台上两层楼，“三滴水”屋顶，灰瓦心绿剪边。鼓楼体形横长，体量较大，风格华丽，与钟楼的小而竖高、风格素洁形成对比。它们的距离比元大都的二楼大为靠近，构成群体景观。北京从南城正门永定门起向北经箭楼、正阳门、天安门、端门、午门、紫禁城、神武门、景山，一直延伸到鼓楼和钟楼长达 7.5 公里的城市中轴线，在此做了一个有力的结束，仿佛一部气势磅礴的乐曲的两个有力的终结和弦（图 8－225；图版 208）。

明代西安的城市干道呈十字形，钟楼初建于明洪武十七年（1384），原在现址更西处，是当时城市十字干道交点。后西安曾向东向北扩出，干道交点东移，乃于万历十年（1582）迁于现址，仍是干道交点，与北京鼓楼仅一面朝向干道不同。故西安钟楼的台体和楼身都是正方形，台内开十字券门以通人行。砖台边长 35.5 米、高 8.6 米。楼面阔进深都是三间（明间在清代另加两小柱，有若五间），周围廊，攒尖顶，也作“三滴水”式，覆绿琉璃瓦，高 27.6 米，楼内曾悬巨钟一口。楼、台总高 36 米，造型端庄稳重，大小和高



图 8－226 陕西西安钟楼

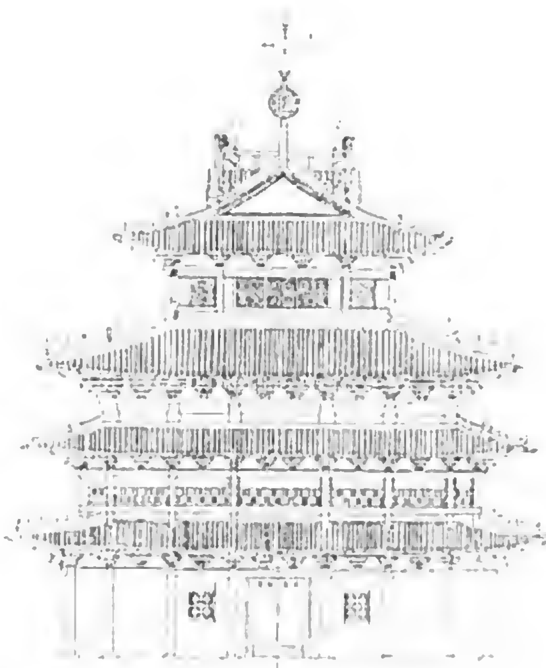


图 8－227 山东聊城光岳楼

度都与当时西安街道市肆尺度相合。北面有对称的之字形登台阶道，阶侧和台顶设石栏，构图丰富（图 8－226）。

山东聊城光岳楼是又一座著名的城市鼓楼，与西安钟楼一样，也建在城市中心十字干道交点上[37]。聊城城墙始筑于宋熙宁三年（1070），为土城，明洪武五年（1372）砖包城墙，七年因"严更漏而窥敌望远"建此楼，名东昌楼，嘉靖十二年（1533）取"近鲁而有光于岱岳"意，改名光岳。楼方形，外观三层四檐。第一层面阔进深都是五间，周围廊，上有腰檐。第二层面阔进深同于下层，回廊减窄，檐柱立于下层抱头梁上，覆重檐，重檐内部有一个结构暗层。第三层骤然收小，改为三间，覆十字脊歇山顶，为加长十字脊正脊而加大明间面阔。楼本身高 24 米。楼下砖台也是方形，每边长 34 米、高 9.4 米。四面正中各开圆拱门券，至台中心十字相交。南向拱门两侧对称各开一小拱门，西为假门，东是登楼通道，登至台顶有小轩覆盖。小轩正在东西中轴线上，面阔五间，体量较小，对比出楼的高大，且面向主要市肆东大街，对丰富构图有一定作用。清《南巡盛典图》绘有此楼，与现状相同（图 8－227）。

光岳楼屋顶形象特殊，体形轮廓较为丰富，在明清相类楼阁中建造年代较早，保存了较多宋元做法，如采用十字脊屋顶，柱子有侧脚和生起，斗拱布局较为疏朗等（图 8－228）。

山西平遥市楼在平遥城中心南大街近北端，楼下开敞，以通行人。楼两层，平面方形，底层面阔进深各三间，颇高，上覆腰檐，腰檐上又有平座，上层覆以重檐歇山顶。重檐之间拉得很开，平座亦高，使各檐斗拱完全暴露，又拔高了全楼，至脊顶高达 25 米，性格昂扬豪健。各层屋顶都使用黄色琉璃瓦，上檐屋顶中部用绿瓦拼成文字，南为双喜，北为寿字。市楼两层而有四条水平线，轮廓优美，比例十分合谐，高高耸立在全城民房店肆之上，与古城墙及四周城楼一起，构成城市突出的景观，号称为平遥八景之首（图 8－229）。据清乾隆碑记，当时已不知其始建年，仅记在康熙二十七年（1688）和乾隆二十二年（1757）有过两次大的重修，再据斗拱形制，可认为大致保存了清初的面貌。

山西介休玄神楼也建于清初康熙乾隆年间，在城内北部，是玄神庙（后称三结义庙）的一部分，楼北庙内中轴线上还有献亭和大殿。楼平面呈向南凸出的凸字形。北部是楼的主体，面阔三间附周围廊，下层廊内用砖墙封闭，仅南面正中开门，从门内通过楼的下层可进入庙内，即庙的正门。楼上层朝向庙内敞开，为戏台。凸出的南部面阔进深各三间，无周围廊，下层无墙，有东西向街道从中通过，故又称过街楼。玄神楼也是在下层腰檐上加平座，北部上层覆重檐歇山顶，南部上檐为十字歇山，下檐东、南、西三面又各凸出歇山面向前的龟头小屋顶，造型华丽，形象动人。各檐皆用绿琉璃瓦，脊饰丰富。玄神楼身兼庙门、戏台及城市



图 8-228 山东聊城光岳楼



图 8-230 山西介休玄神楼北面戏台



图 8-229 山西平遥市楼



图 8-231 河北宣化鼓楼（镇朔楼）



图 8-232 北京宣武区过街楼

过街楼三种身份，凸形平面使各部互相撑持，利于高楼的稳定，又增加了形体变化，处理得宜，是十分优秀的民间建筑艺术作品（图 8-230；图版 209）。

与以上几例接近，建在城市中心的钟楼或鼓楼还可举出如河北宣化钟楼（清远楼）、宣化鼓楼（镇朔楼）、山西太谷鼓楼、甘肃酒泉鼓楼、武威鼓楼等。宣化是明长城宣府镇所在地，钟楼建于明成化十八年(1482)，平面十字形（实即在矩形前后各出抱厦），覆“三滴水”十字脊顶，共有二十四个屋角，连砖台通高 24.5 米（图 8-231；图版 210～212）。

此外，城镇中还常有过街楼，起装饰街景的作用，如北京宣武区过街楼（图 8-232）。

观景楼阁

人们登楼远观，荡涤胸怀，浴乎天地之间，从中获得一种精神升华的体验，此由望海楼、见山楼、看云楼、得月楼、烟雨楼、清风楼、吸江阁、凌云阁、迎旭阁、夕照阁等楼名也可见出。明清以来，不但重建了黄鹤楼、滕王阁、岳阳楼等"江南三大名楼"，又出现了许多新的名楼，如山西万荣飞云楼和广西容县真武阁等。

飞云楼在万荣解店镇东岳庙内，相传始建于唐，现存者建于明正德间（1506～1521）[38]。楼外观三层，内部实为五层，总高约23米。下层平面正方，边长14米，面阔进深各五间，前方为隔扇装修，其它三面为厚墙，覆腰檐；中层有甚高的平座，平面变为十字形，即在正方楼体每面各出一歇山抱厦；第三层也有平座，平面又恢复为正方，但在各面悬挑出一个抱厦，也是歇山，故形象与中层相似；最上再覆以一座十字脊歇山顶。各层歇山抱厦与最上十字歇山的巧妙组合，构成了飞云楼非常丰富的立面构图（图8－233、234）。楼体量不大，但有四层屋檐、十二个歇山面、三十二个屋角，檐下和平座层叠斗拱三百零七组，整座楼阁宛若万云簇拥，飞逸轻盈，以"飞云"名之，颇得神韵。此楼木面不髹漆，通体显现木材本色，醇黄若琥珀。屋顶用青瓦及彩色琉璃脊。

飞云楼虽体量不大，但丰富的形象处理，在垂直和水平两个方向的多次划分，都夸大了尺度感。又因处在平原低丘地带，周围房屋都很低矮，所以仍显得巍峨壮丽，给人以难忘的印象。像飞云楼这样采用十字歇山屋顶造型繁丽的建筑，在宋元以来的绘画中出现很多，而实物保存较少，因而更具价值。

真武阁在广西容县城东约0.5公里绣江岸边一座石台上。绣江由西而来，经城南流过，至此又弯转向东北而去，阁就建在弯转处的北岸。阁下石台高出地面5～6米，高出江面约10余米，是唐乾元、大历间（758～779）元结任容管经略使时所筑，用为操练甲兵兼瞭望，称古经略台。明万历元年（1573）"大兴工役"，"创造楼阁三层"[39]。登阁远望，越过广阔的南岸平原，东南都峤山巍然矗立，气势甚雄。阁本身高13.2米，加上台高近20米，也是周围区域观赏的对象（图8－235、236）。

真武阁的柱网布设有点特殊。二、三层都是面阔三间、进深一间。但面阔的当心间特大，尽间又特小，所以在当心间增加了两小柱，看去好似五间。在进深方向增加三小柱，看去好似四间。底层实为在楼的四周



图8－233　山西万荣飞云楼

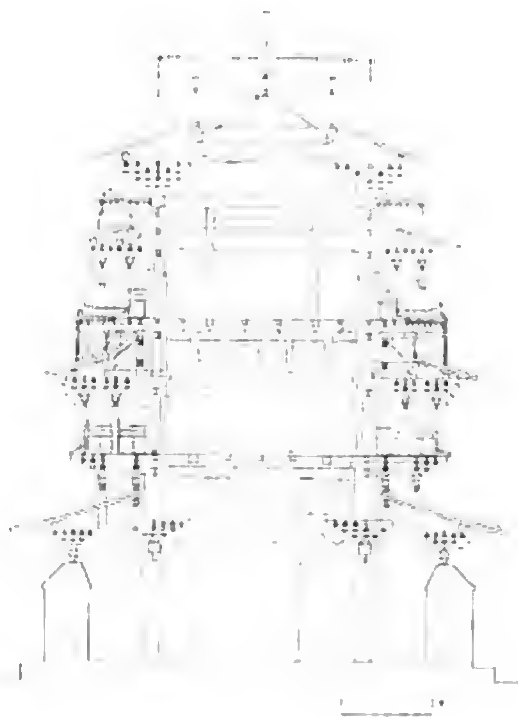


图8－234　山西万荣飞云楼



图 8－235　广西容县真武阁



图 8－236　广西容县"城郭"图

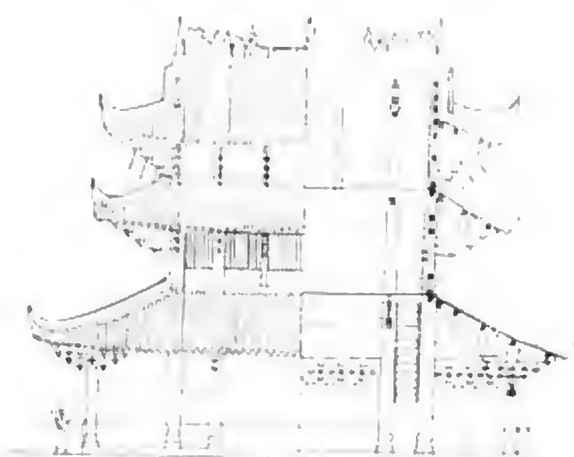




图 8－237　容县真武阁立面及纵、横剖面图

加设一圈"副阶"，上覆腰檐。此阁不像一般楼阁副阶各檐柱与上层柱网对位（即平面柱线相对，非指上下贯通）、各角另加角柱、增为五间的做法，而仍为三间，只当心间的柱子与上层当心间柱对位，而减去与上层角柱对位的一根柱子，以取得底层柱子的均匀分布。此外，在第二层，从各角角柱向内延伸 45°方向与当心间柱线对位处，为转角结构所需，各增加了一根柱子。此柱直通第三层，柱上插接正、侧两个方向的多条横向穿枋，前端通过正、侧檐柱承受两层屋檐重量，此时屋檐挑出很大，由于杠杆作用，穿枋尾部上挑，使此柱竟悬离楼面以上 2～3 厘米。但这是结构受力状况所造成，并没有多大的结构上或艺术上的意义，值得重视的倒是它的巨大挑檐（图 8－237）。

出檐深与柱高之比，唐佛光寺正殿为0.77:1，辽独乐寺观音阁底层为0.83:1，以后逐渐收小，清代仅为0.33:1，真武阁底层则为0.83:1，也就是说其挑檐深度比例与唐辽建筑相当，远超明清。观音阁楼层为1.43:1，真武阁二层为2.50:1，挑出深度更远。斗拱高度与檐柱之比，唐佛光寺正殿为0.50:1，明清斗拱大大缩小，一般仅为0.083:1，真武阁底层为0.41:1。第二第三两层的柱子在斗拱以下的高度更低，第二层斗拱高0.9米，第一跳拱底离楼面仅1.1米；第三层斗拱高1.1米，出跳就从楼面开始。因三重屋檐挑出很大而柱高甚低，使得真武阁不像是一座三层建筑，倒颇有一座单层建筑而有三层重檐的味道，比一般楼阁的出檐节奏加快，取得了强烈的韵律感和动势，但又较一般重檐建筑从容和层次鲜明。与此同时，屋坡舒缓流畅，角翘简洁平缓，给全体增加了舒展大度的气魄，格外清新飘逸。这是充分表现中国建筑屋顶美的杰作。底层平面比上二层大出很多，也使轮廓更显生动。

真武阁的风格与飞云楼很不一样，不以浓丽华贵取胜，而以轻灵素雅见长。全阁由坚韧的铁力木构成，全部不加油饰，外露木面，一律显灰黑色，屋面为绿琉璃瓦镶黄脊，色调清雅柔和。在底层正面当心间设置“轩”式天花，轩下瓜柱、梁、枋加工精细，突出重点。其余室内均为彻上露明造，充分暴露结构。

真武阁木构是南方常用的穿斗架，但也可见到抬梁架的影响，如使用了穿斗结构一般不用的斗拱。只是为与穿斗相适应，斗拱采用插拱，跳头不用横拱，有如唐宋之偷心造。

湖南岳阳楼是三大名楼中年代最为久远的建筑，但范仲淹时的宋楼早已不存，元时岳阳楼可从现存元·夏永所绘《岳阳楼图》可略见一斑。画中岳阳楼矗立于城墙之上，峙临洞庭洞，隔水相望是郁郁君山。楼高两层，重檐歇山，一派“衔远山，吞长江，浩浩荡荡，横无际涯”的壮丽景象。明代岳阳楼也有图绘传世，又见于万历《三才图绘》的记载：“岳阳楼其制三层，四面突轩，状如十字，面各二溜水。”知平面四向凸出，作十字形，与明画所绘相同。明清不知有过多少次的重修，清同治六年（1867）曾有大修。据碑，光绪五年“乃于原基之后加筑六丈有余，建正楼于其上。……左仙梅阁，右三醉亭，皆视旧制有加”。知现存之楼为此时重建[40]。现楼在岳阳西城墙上，坐东向西，面临洞庭湖，遥见君山。楼平面矩形，面阔三间，周围廊，宽17.24米；进深三间，14.54米；三层三檐，通高19.72米。屋顶为四注盔顶，是中国现存最大的盔顶建筑，覆黄琉璃瓦，翼角高翘，总体形象比较一般，已不如元、明二画所表现的气势（图8－238～242）。楼前两侧左右与楼品字并列的三醉亭和仙梅亭可能建于同治六年。

武昌黄鹤楼在唐宋屡毁屡建，山西芮城永乐宫元代壁画中绘有一座黄鹤楼，但不能确知是否元楼的写真，至清同治七年（1868）又复重建，但只存在了十几年，光绪十年（1881）最后一次被焚，只保存下来被



图8－238 元夏永《岳阳楼图》

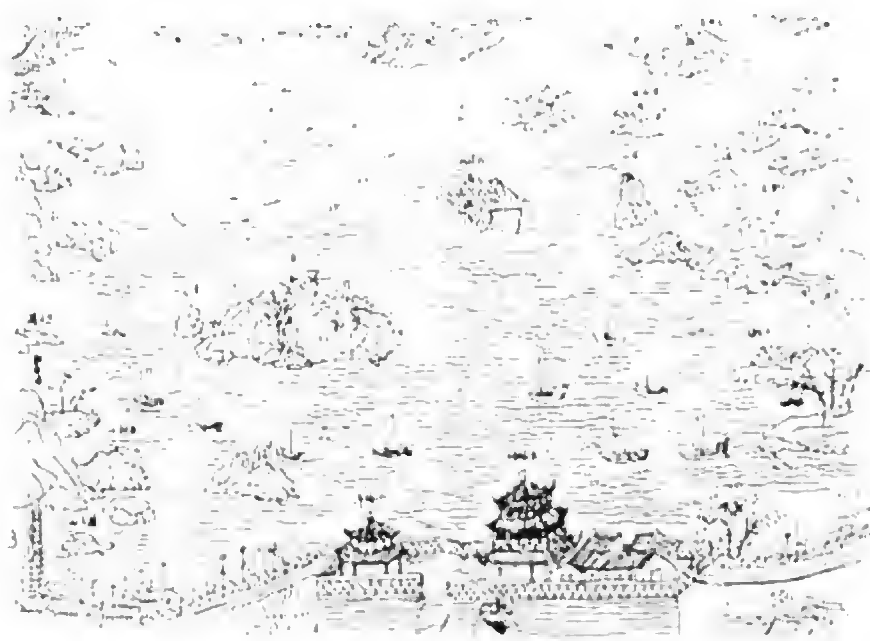


图8－239 清乾隆《岳州府志》“洞庭图”中的岳阳楼

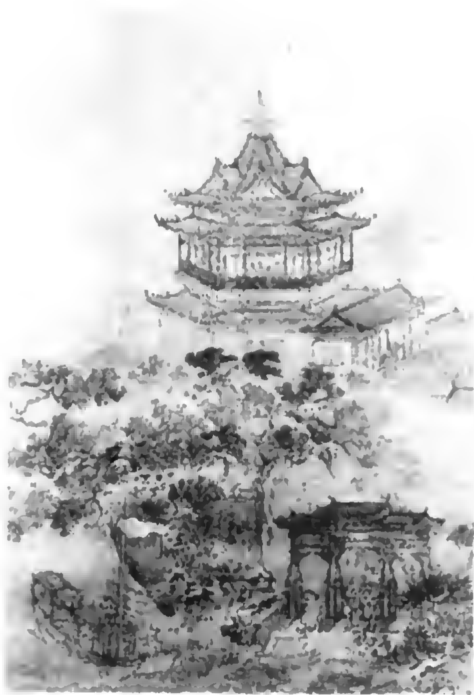


图 8-240 明画《岳阳楼图》



图 8-241 湖南岳阳楼



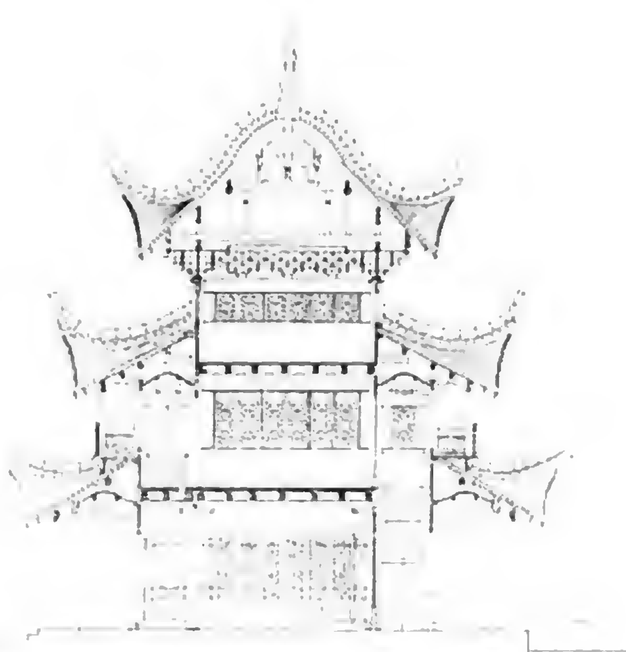


图 8-242 岳阳楼立、剖面图

焚前楼貌的照片。此时的黄鹤楼已经不是宋画所见的那样在高台上从建多座建筑，取集中式平面，高踞在城垣之上，背负蛇山，俯临长江；而是楼平面为折角十字，四方而十二角，外观高三层，每层都有腰檐，内部实为六层，下、中二檐有十二个高高翘起的屋角，上檐四面中间凸起作牌楼样。全楼共有四十四个屋角。攒尖楼顶耸立紫铜宝顶，总高 32 米许。

近年以钢筋混凝土重建的黄鹤楼，大体仿自清楼，但增至五层，体量更大，位置也因避开长江大桥而有所移动（图 8-243、244）。

初建于唐代的南昌滕王阁也是屡毁屡建，元人夏永也画过一幅《滕王阁图》，与宋画《滕王阁图》颇有不同，却与他所绘岳阳楼相近（图 8-245）。近年滕王阁又以钢筋混凝土重建，基本仿宋而体量巨大。

重建于 1912 年的青海贵德城内的玉皇阁也值得一提[41]。此阁是在高砖台上建三层楼，通高 25.5 米，体型瘦高，坐北向南，背临黄河，面朝南山，上登可一瞰全城和塞外壮丽河山。阁上楹联曰："听九曲涛声

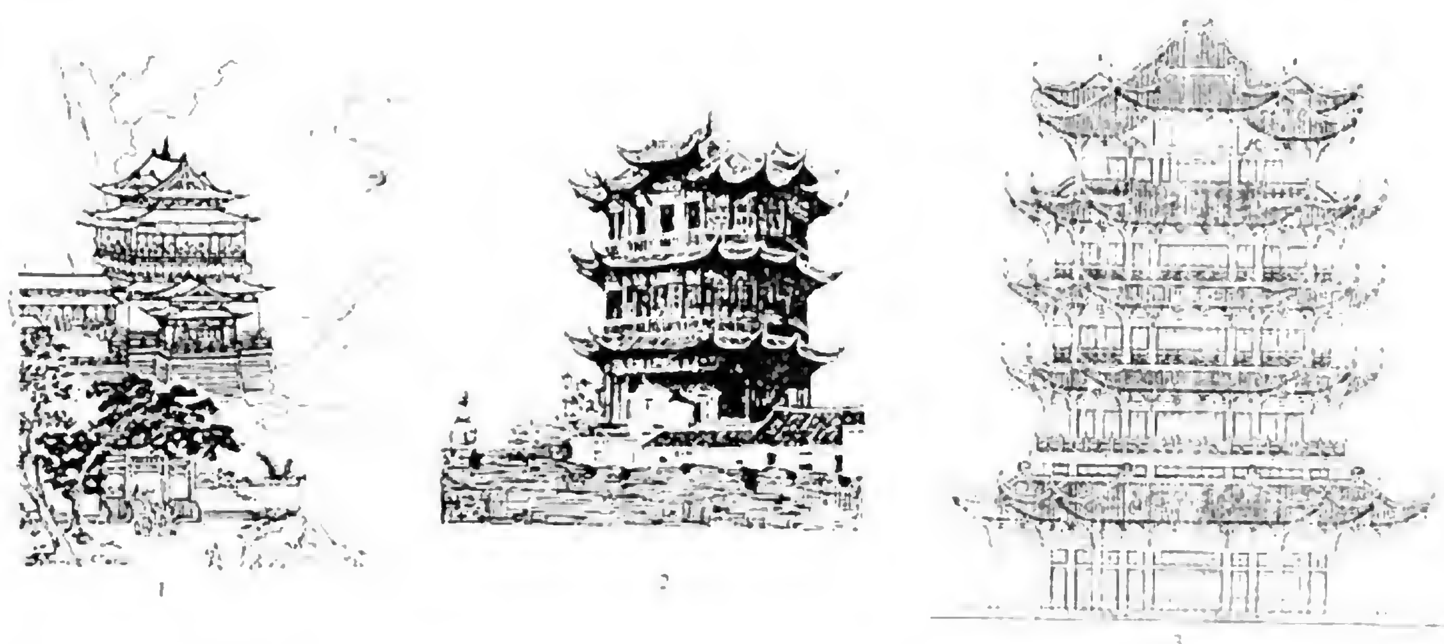


图 8-243 湖北黄鹤楼

1 明初《黄鹤楼雪景图》 2 清末黄鹤楼 3 近年重建之黄鹤楼



图 8-244 山西芮城永乐宫元代壁画黄鹤楼

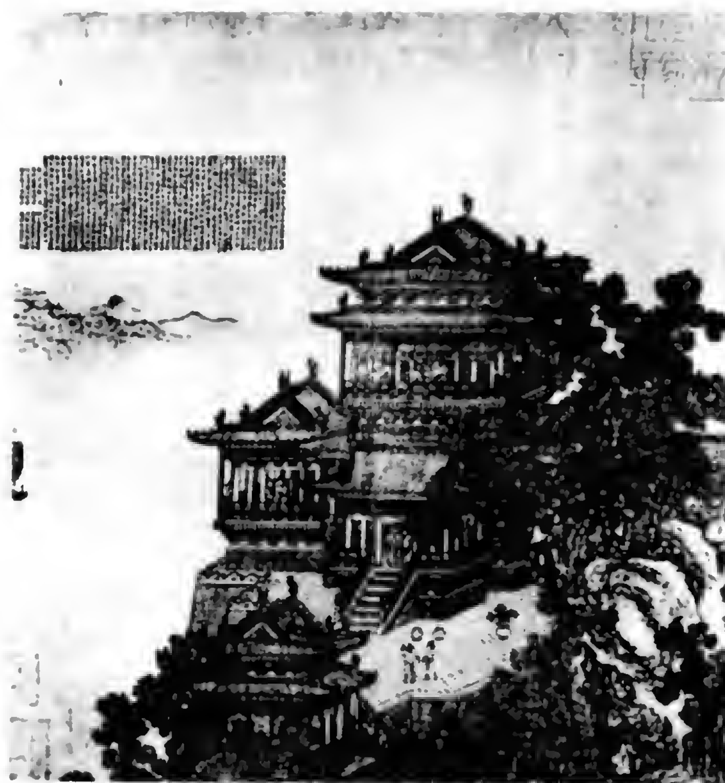
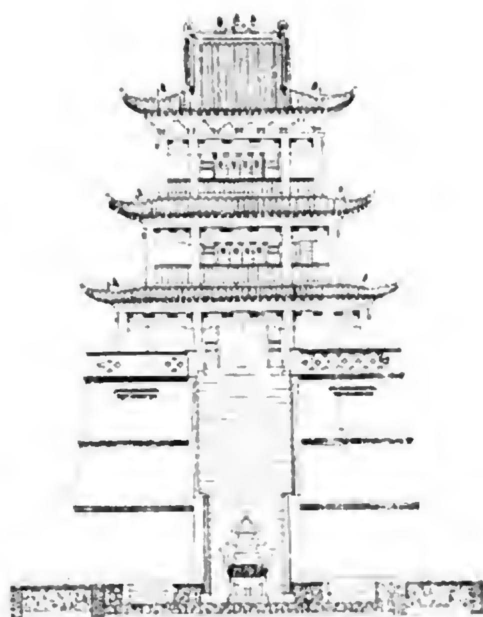


图 8-245 元夏永《滕王阁图》

滚去，看千山云气飞来”，仿佛可见其意（图 8-246、247）。

赤嵌楼是台湾最著名的楼阁，在台南市。早在荷兰侵占台湾时，台南称普罗明尼西亚城，1653 年曾在此建有欧洲城堡式的城楼。1661 年郑成功收复台湾，曾住在楼内指挥与荷兰人作战。康熙二十二年（1683）清朝收复台湾，楼仍存。到同治、光绪年间即原楼建成二百多年以后，因原楼残破，遂拆除，整修基台，在曲折形基台上改建为闽南式建筑，计有二层楼阁三座，即文昌阁、海神庙和五子祠，统称赤嵌楼。“赤嵌”为闽语“赤墈”之音转，“墈”字意为水边高崖，因楼下台基皆为红砖所砌，夕阳之下，犹如红色崖壁，故得名。现台上楼阁仅存两座，定为台湾第一等级文物（图 8-248）。



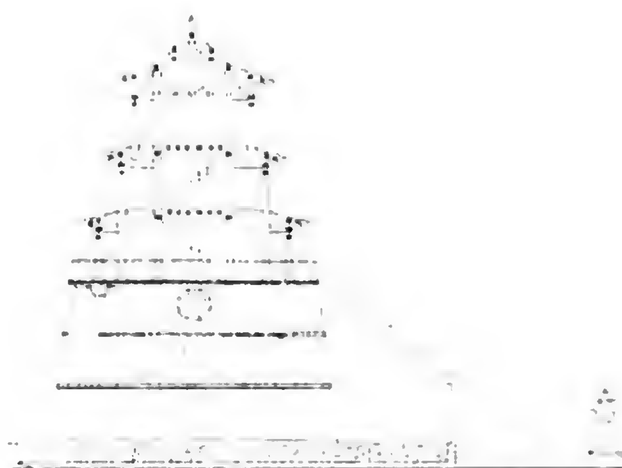


图 8－246　青海贵德玉皇阁立、剖面



图 8－247　贵德玉皇阁



图 8－248　台湾台南赤嵌楼

1　明《西元集》及清·吴长元《宸垣纪略》都有万岁山"为大内之镇山"的记述。

2　刘宝仲《沈阳城与清故宫》，《建筑师》第 3 辑，1980 年。

3　《马克思恩格斯全集》第 5 卷。

4　转引自李允鉌《华夏意匠》，香港广角镜出版社 1984 年。

5　H. Blumenteld《城市设计中的尺度》及 Paul Zucker《都市与广场》，转引自白佐民《视觉分析在建筑创作中的应用》，《建筑学报》1979 年第 3 期。

6　刘宝仲《沈阳城与清故宫》，《建筑师》第 3 辑，1980 年。

7　陈绍棣《试论明代从工匠中选拔工部官吏》，《科技史文集》第 11 期，上海科学技术出版社 1984 年。

8　单士元《明代营造史料・天坛》，《中国营造学社汇刊》第 5 卷第 3 期，1935 年。

9　单士元《明代营造史料（续）・明代社稷坛》，《中国营造学社汇刊》第 5 卷第 2 期，1934 年。

10　梁思成《曲阜孔庙之建筑及其修葺计划》，《中国营造学社汇刊》第 6 卷第 1 期，1936 年。

11　杨慎初主编《湖南传统建筑》，湖南教育出版社 1993 年；刘定坤《中国学宫建筑型制及空间环境探析》（打印稿）。

12　奎星又称奎宿，是中国古代天文学所称二十八宿之一。"奎主文章"之说首见于汉纬书《孝经援神契》，清・顾炎武《日知录・魁》改"奎"为"魁"。魁星神像作鬼形：一足踩鳌头，喻"独占鳌头"；一手捧状元帽，另一手执笔点定中试人姓名，称"魁星点斗"。

13　李乾朗《台湾建筑史》，雄狮美术出版社 1986 年。

14　苏文轩《明孝陵》，《文物》1976 年第 8 期。

15　刘敦桢《明长陵》，《中国营造学社汇刊》第 4 卷 2 期，1933 年。

16　长陵发掘委员会工作队《定陵试掘简报》，《考古通讯》1958 年第 7 期。

17　梁思成《中国建筑史》第七章，《梁思成文集》第三卷，中国建筑工业出版社 1985 年。

18　于善浦《清东陵大观》，河北人民出版社 1985 年。

19　刘敦桢主编《中国古代建筑史》第七章，中国建筑工业出版社 1984 年。

20　刘敦桢《北平智化寺如来殿调查记》，《中国营造学社汇刊》第 3 卷第 3 辑，1932 年。

21　李维信《四川灌县青城山风景区寺庙建筑》，清华大学建筑系《建筑史论文集》第 5 辑，1981 年；沈庄《峨嵋山建筑初探》，《建筑学报》1981 年第 1 期；李道增等《峨嵋山旅游区及其建筑特色》，《建筑师》第 4 辑，1980 年；张振山《九华山建筑初探》，《同济大学学报》1979 年第 4 期（建筑版）等文。

22　李乾朗《台湾建筑史》，雄狮美术出版社 1986 年。

23　皆见刘敦桢《云南之塔幢》，《刘敦桢文集》第三卷，中国建筑工业出版社 1987 年。

24　罗哲文《长城》，文物出版社 1980 年；乔匀《万里长城——中国历史上最伟大的防御工程》，《中国古建筑大系》10，中国建筑工业出版社、光复书局 1993 年。

25　宗白华《美学与意境》。

26　杨辛《长城的壮美》。

27　郭沫若《文艺论集》。

28　刘鹏九《明清县衙建筑规制及建筑物功能考》，《历史档案》1993 年第 1 期。

29　黎仁凯、衡志义、傅德元《清代直隶总督与总督署》，中国文史出版社 1993 年。

30　李虹《徽州祠堂建筑精华宝纶阁》（油印稿）；罗来平《东舒祠》（油印稿）。

31　杜顺宝《浮梁明代建筑》，《南京工学院学报》1981 年第 2 期建筑学专刊。

32　陆元鼎《广州陈家祠及其岭南建筑特色》（打印稿）。

33　《中国古建筑大系・礼制建筑》，中国建筑工业出版社、光复书局 1993 年。

34　赵振武《岭南一组瑰丽之建筑群佛山祖庙》，《南方建筑》1986 年第 4 期。

35　李乾朗《台湾建筑史》，雄狮美术出版社 1986 年。

36　杨慎初主编《湖南传统建筑・书院》，湖南教育出版社 1993 年；洪铁成《书院模式与文化人的文化环境》，《新建筑》1989 年第 4 期；杨慎初《书院建筑与传统文化思想》，《华中建筑》1990 年第 2 期。

37　陈从周、路秉杰《聊城光岳楼》，《文物资料丛刊》第 2 辑。

38　孙大章《万荣飞云楼》，《建筑历史研究》第 2 辑。

39　梁思成《广西容县真武阁的"杠杆结构"》，《建筑学报》1962 年第 7 期；喻维国《经略台真武阁评述》，《新建筑》1984 年第 3 期。

40　刘与为《岳阳楼》，《文物》1960 年第 3 期。

41　张君琦《贯德玉皇阁》，《古建园林技术》总第 41 期。

第九章

明清建筑（二）

居住建筑和园林是与人们日常生活关系更为紧密的建筑。此外，牌楼和桥梁属于交通建筑。

居住建筑现在一般称为住宅。“住”字原有居、停、留之义。“宅”字上面的宝盖像屋顶，下加之“乇”，通“托”，谓托身之所。住、宅二字连用，即人们日常生活起居的地方。广义的居住之所，当然也可以包括附属在宫殿中的后寝或附属在衙署中的后堂后室。本章所指为狭义，专指与宫殿、衙署等相对而言、作为一种独立建筑类型的住宅。与其他建筑门类一样，住宅也有官方与民间的风格差别，前者如享有封爵的王侯第宅，古称府邸、府第、府、甲第、宅第或第宅（本章通称王府）。《古诗十九首》第三：“长衢罗夹巷，王侯多第宅。”《宋史・舆服志》：“私居，执政亲王曰府。”“第”的原意是等第，帝王赐宅于臣下，依其阀阅分甲乙次第，故曰第。白居易诗《伤宅》：“谁家起甲第，朱门大道边。”属于民间建筑的中下阶层住宅，古代多称民居、民宅、民家（本章通称民居）。“民居”一词最早甚至已见于三代，《周礼》疏就有“相视民居，使之得所”一语，其“民居”即指一般人民的住所。《诗经・绵》叙周先祖古公亶父建立城邑的情景说：“乃命司空，乃召司徒，俾立室家”。此“室家”原意也是住宅。《宋史・舆服志》称王府以外的住宅“余官曰宅，庶民曰家”。

住宅是出现最早的建筑类型，其数量之多，分布之广，都是首屈一指的。从建筑产生的那一天开始，任何时代、任何地方或种族，只要有人居住，可以没有其他建筑，却必定有住宅。住宅也是最基本的建筑类型，是各类型建筑的总根，其他建筑都是从这里分化生发出来的。如古之“宫室”，最早是指称所有房屋，主要就是居所，后来才分化出宫殿，秦汉后方以“宫”字专称。

王府是住宅中特殊的一类，与民居相比，带有更多的政治性即宗法的和礼制的涵意，显示着皇帝之下庶民之上层层贵族的尊荣。王府以其巨大的规模和体量、体现尊贵的规划思想和严整的布局方式，凌驾于普通民居之上。王府与宫殿有许多接近的地方，可以说介于宫殿与民居之间。

民居建造的直接目的在于满足中下阶层人们日常生活起居的实际需要，是“家”的所在。相对于宫殿、寺观、佛塔、陵墓、坛庙、园林以至王府而言，人们向它提出的有关舒适和安全等的物质性功能要求，在人们向建筑提出的全部要求中所占的比重更大，更直接。所以，在建筑艺术从主要满足物质功能要求向主要满

足精神功能要求递进的序列中，民居显然处在一个较低的层级。但对于人们尤其是中国人来说，“家”却是一个特别富于感情色彩的地方。家即家室，古文夫称家，妇称室，家室即夫妇。朱熹又说：“夫妻谓室，一家称门”。由夫妻而儿孙，上及高祖父母，下及玄孙子女，是谓九族。《尚书·尧典》说：“克明俊德，以亲九族”，凡血缘相近者，都应该亲情以睦，父慈子孝，夫唱妇随，兄友弟恭，以至宗族繁茂，乡党相看。在特别重视血缘亲情的中国，这些自古都是家庭和家族人际关系的理想模式，家庭也就成为普通人们感情寄托的中心。民居作为家的载体，当然也就充满了情感。“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐”，所以，人们在向它提出那些物质性要求的同时，也并没有忘记向它提出适宜的精神性要求，即普遍的审美性和情感性，甚至还可能上升到表达某种思想倾向的高度，如体现尊卑之礼、长幼之序、男女之别、内外之分等宗法伦理思想。

民居又是最具地方性和民族性特点的建筑类型。各地各民族面临的物质条件和物质手段的差异，以及人文历史情况的不同，造成了民居的多样性。它所要解决的功能问题比较简单明确，受到物质的或观念的制约相对较为宽松。不少自由式民居，更是普通人的自由创造，是“没有建筑师的建筑”，比起在发展晚期已相当程式化的其他建筑类型，显得更加生动，也更有创造性，是各类型建筑中最具活力的一种。

自然质朴的性格也是民居的重要特点，都是利用当地出产的材料，密切结合气候和地形、环境等自然因素建造的。汉·刘熙《释名》说：“宅，择也，择吉处而营之也。”这里所谓“吉处”是指最适宜居住的地方，包括物质条件也包括景观因素。人和自然在这里有最直接的亲密交往，建筑镶嵌在自然中，与自然有更多的协调、更少的对比。所以，民居尤其乡野民居，必然显出更多的自然纯朴的风貌，就像民间音乐、民间诗歌、民间美术作品一样，散发着泥土的芳香。

园林是建筑艺术的重要类型之一，其本质在于通过对山、水、建筑、植物等所谓园林四要素，以及道路、陈设、匾联乃至禽鱼动物等的有意味的经营，将这些因素有机地构成富于情趣的饱含艺术意境的美的环境，满足人们对之提出的物质和精神要求。相对于一般建筑而言，园林的精神性品格更加突出，要求建筑艺术家更多更高的才思。

园林也有官方与民间的风格差别，称为皇家园林和私家园林。前者华丽富贵，体现了宫廷皇族的审美倾向，后者淡素秀雅，表达了文人学士的审美意趣。但二者都具有中国园林师法自然、崇尚自然的神韵，与欧洲的几何式园林迥然异趣。中国园林在世界园林史上占有崇高地位，现存古代作品绝大多数属于清代，几千年中国园林的发展到此做了一个很好的总结，成为明清建筑艺术最重要的收获之一。

现存中国少数民族古代建筑，绝大多数也是清代作品，内容十分丰富，其中住宅占有很大比重，还有藏族的园林，有关内容将在第四编加以论述。

第一节　王　府

一　王侯分封制的回顾

王府之起，必先有王侯。各朝王侯分封制的不同，直接影响到王府形制之不同，因此，在论及王府之先，有必要对历代分封制略加回顾。

史家论及治国之道，必称周制和秦制。所谓周制，就是封建之制，秦制即郡县之制。“封建”即封爵建国，完备于西周，“封立亲戚，为诸侯之君，以为蕃篱，屏蔽周室”（《封建论》），是将王族分封各地为诸侯，代代世袭，建立一个个附属于周王的小国。周室分封诸侯要举行授土授民礼，在天子的“大社”中按方位取土少许授予受封者，表示该方土地的享有权已归其所有，象征“普天之下莫非王土，率土之滨莫非王臣”。战国秦汉时有人据“黄帝建万国”的传说，把封建之始推原到黄帝，儒家、墨家则认为始于夏启之实行世袭，商代“子孙分封，以国为姓”（《史记·殷本纪》），制度应已形成，西周不过是“监于二代”，更加增益

而已。封建等级有别，建筑亦必有异，表现为数量上的“以多为贵”、体量上的“以高为贵”和面积上的“以大为贵”（《礼记·礼器》）。《考工记》对此有所记载[1]。

周朝因实行封建延续了八百余年，也因此动乱了五百余年，使秦始皇深切认识到：“天下共苦战斗不休，以有侯王”，“又复立国，是树兵也。而求其宁息，岂不难哉！”（《史记·秦本纪》）。为此秦代取消封建，创立郡县制，实现了中国历史上第一次大统一。

秦末，项羽又封异姓诸侯王凡十余人。汉王刘邦战胜项羽后，受诸侯王推戴做了皇帝。以后，他一面消灭异姓王，一面仍实行封建，陆续分封刘氏同姓诸王。但景帝击败七国同姓王之后，改为诸王只征收赋税，不问政，即分土不治民，可谓“封”而不“建”。

西晋也实行封建，诸王还可拥有军队。

周汉以来实行封建，诸王势力往往太盛，以致尾大不掉。唐代吸取教训，虽仍封爵，给予诸王极优厚的生活待遇，并赐给永业田，但自玄宗起，严格限制诸王势力，规定诸王不得任实职，不得与群臣交结，非至亲不得往来，使其仅“有名号而无国邑，空树官僚而无莅事”（《新唐书》），仍然是封而不建。唐朝在长安宫城旁为十六个封王的皇子集中置宅，称十王宅或十六宅。

宋代全面继承唐代作法，更进一步限制皇族权势，甚至规定王位不得世袭，子弟仕途也须经应试达到，同时也解决了因世袭久远、宗室支派繁衍造成朝廷经济负担过重的弊端。

元代疆域广大，又恢复周制，分封诸王各镇一方，掌握实权，希望起到藩篱的作用。诸王都不在京城居住。

明初也实行周制。明太祖认为，封建之制“周行之而久远，秦废之而速亡”。主张“治天下之道，必建藩屏，上卫国家，下安生灵”，“为长久之计，莫过于此”，“朕非私其亲，乃遵古先哲王之制”（《太祖实录》），乃近沿元代，远承周汉，先后封子二十四人、侄孙一人为王，各雄据一方，势大权重，渐成为皇权的威胁。建文有见于此，即位后开始削藩，先废周、齐、湘、代、岷五王，继而矛头指向势力最大的燕王朱棣。朱棣遂以“清君侧”为名，起兵夺取了帝位。朱棣雄才大略，也深知尾大之弊，虽在夺位之初，为消除诸王疑虑，恢复了被削的五王爵位，并改变建文不允诸王进京朝觐的做法，下诏可进京叙宗亲之谊；迁都北京后还特意兴建十王邸，为诸王进京的临时驻地。然而一旦势力巩固，便开始逐步改行秦制，先将一些驻守边塞的亲王迁封内地，夺其兵权，又渐令诸王不再掌管地方军政，故自永乐起，“有明诸藩，分封而不锡土，列爵而不临民，食禄而不治事”。永乐以后相沿不改，且进一步加强限制，如亲王进京必须有皇帝恩准，连“出城省墓”都要“请而后许”，又令“二王不得相见”（《明史·诸王传》）。但永乐以后出现的另一问题是规定宗室诸子弟只能世袭为王，不许为官，又不许从事民间职业，使这一大群越来越多的“王”，终生成为坐耗国禄而无所用的废人。至隆庆、万历年间，有爵位者已达约二万五千人，朝廷供给不及，形成又一不稳定因素，最终还是成了政权崩溃大祸之一端。

清代的分封可说是历朝最利多弊少的制度。努尔哈赤兴兵之始即有封爵之举，“太祖高皇帝初登大宝，分封四和硕、四大贝勒”。皇太极进一步确立了制度，扩大封爵的等级和数额，较历代都多，以鼓励宗室子弟建功立业，起到了团结族人壮大族群的作用，因而能百战定天下，成功地打下江山。基于这一事实，朝廷深知“笃厚宗室”的必要，封爵便成为必然。进关后，这一基本政策没有改变。但另一方面，又总结了历代分封制的利弊，制定了更具特色的封爵办法：一、限制诸王实权，封而不建，“诸王不锡土”，“但予嘉名，不加郡国”，又将全部王府建于京城天子脚下，加以监视。二、诸王并不是坐食俸禄的闲人，仍可据各人才力，遇事“内襄政本”，“外领师干”（《清史稿·诸王列传》），利于形成以宗室为中心的满族军政核心集团。三、为防食禄者繁衍过多，大多实行“世袭递降”制度，即以世降一等的方式承袭爵位，不同于原位世袭，也不同于宋代王位不能世袭的作法，有利于保持军政核心的相对合理数量。仅少数有特恩者可以不降，称“世袭罔替”。四、不能袭爵的子弟仍有应考受封机会，各王公勋绩卓著者也有功封的可能，甚至得到“罔替”的殊荣，世袭递降也可特恩连袭本爵。这些灵活的政策鼓励宗室子弟上进，有利于保持宗室生机。

清代封爵途径有五种：即功封、恩封、考封、袭封和追封。功封因勋绩得封。恩封以皇室近支得封。袭封即王公死后其子一人可得承袭受封，办法是由府内推荐子弟数人，不论嫡庶，但按清语（满语）、骑、步射之优劣，钦定一人承袭爵位。袭封除少数外皆递降一等，但始为亲王者降至镇国公、始为郡王者降至辅国公即不再降，以此爵永传，旁支则降至最低封爵奉恩将军传世。考封指王公后代除受袭封者外，其余诸子有娴习骑射者亦可应考受封。追封为死后得封，子孙承其泽。

清代自崇德年算起，二百七十年间宗亲封爵仅一千多人，比起明代仅隆庆、万历两朝就有二万五千人是大大减少了。其中大多是袭封和追封，初封亲王只有三十八人、郡王仅二十二人。

清代还特别规定了外藩（主要指蒙古和回族）贵族也可封爵，有八位十等。

明清两代封爵制度的不同，直接表现为两朝王侯地位的不同，也体现出两朝王府制度的区别。

二　明代王府

明代封爵八等，即亲王、郡王、镇国将军、辅国将军、奉国将军、镇国中尉、辅国中尉、奉国中尉（《明会典·王国礼一·封爵》）。

亲王府

明代封爵上的“从周礼”，反映在王府建设中，某种意义上是周代诸侯城的再现。在西周，爵封公、侯、伯、子、男五等，公、侯封地百里，伯七十里，子、男五十里。各等级诸侯的“府”实即在封地上建造的采邑城，规模各有不同。据《考工记》，天子王城方九里，公之城方七里，侯、伯之城方五里，子、男之城方三里。各级城的城墙高度和城市道路宽度也依次递减，“降杀以两，礼也”（《汉书·韦贤传》）。明代的亲王“府”，实际上也是一座城（也可称为“宫城”，甚或“国”）。反过来，皇帝拥有的紫禁城也称为“内府”（《明会典》）。其实，各地亲王府就像是具体而微的紫禁城。

明“亲王宫城周围三里三百九步五寸，东西一百五十丈二寸五分，南北一百九十七丈二寸五分”（《明会典》），占地约30万平方米，相当于紫禁城的十分之四。城有四门，“东曰体仁，西曰遵义，南曰端礼，北曰广智”。城外有左祖右社及诸坛，“凡王国宫城外左立宗庙，右立社稷。社稷之西，立风云雷雨山川神坛；坛西立旗纛庙”。宫城四周，包括坛、庙在内，复环以墙垣，“王城之外，周垣四门，其南曰灵星，余三门同王城门名”（《明太祖实录》）。

参酌《明会典》、《明太祖实录》所记，知亲王府中轴线上的主要建筑自前而后大致为：灵星门五间、端礼门五间、承运门五间、前殿（承运殿）七间、穿堂五间、后殿（存心殿）七间。承运殿庭周回两庑，左右庑上有左、右配殿。承运殿庭后又有一组周回两庑的殿庭，内有前寝宫五间、穿堂七间、后寝宫五间。此外，宫内还有家庙、书堂、退殿、世子府各一所，以及东三所、西三所、多人房、浆糯房、净房、库房、典膳所、马房、承奉司、承奉歇房等屋。全府总共有屋八百一十余间。

明制“皇子封亲王……邸第下天子一等”（《明史·诸王》），俨然宫城模式，说明规划的主旨是发挥其政治礼制功能。所以，虽然本书按大类将其归入“住宅”，但诸多方面却与宫殿更为接近。从以上的规划看，的确如同紫禁城的再现：灵星门、端礼门、承运门分别相当于北京皇城正门承天门（天安门）、宫城正门午门和前朝正门太和门。门内布局则为前朝后寝，殿堂为工字殿。王城还包括宗庙和坛庙，均按“前庙后寝”方式布局。

明代亲王府保存稍好的实例，桂林靖江王府可以作为代表[2]。朱元璋侄孙靖江王朱守谦，是首批被封的十亲王之一，王城建于洪武五年。“王城一座，周若干丈，下用巨石，上砌以砖，辟四门，南曰端礼，北曰广智，东曰体仁，西曰遵义。外缭以垣，各为棂星。垣左为宗庙，右为社稷。门墙内为承运门、承运殿、王宫门、王宫，南向如祖训之制。”近府还有风云雷雨山川诸坛和旗纛庙（《广西通志》）。但据现存遗址，其后寝部分似乎不是一座大院而是左右分立二座。靖江王府与其他王府的不同首先在于独秀峰。独秀峰在王府后部，于平地兀然突立数十米，“山上有岩，岩下有洞”，素有“甲桂林”之誉。靖江王府选址于此，“亭馆

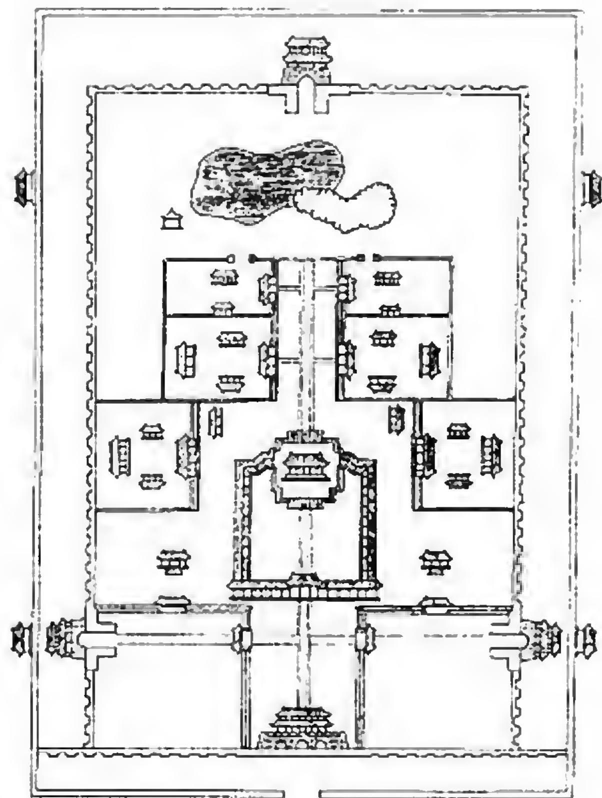


图 9－1　桂林明靖江王府布局示意

环绕，最为丽观”，“诸亭馆皆嵌石壁间，半为飞磴”，“其下有池曰月牙，可用泛舟”。“台榭游玩之所者则有宝善堂、尊乐堂、日新堂、迎赐轩、拱秀亭、山月亭、绿竹轩、冰壶井，在王城内独秀峰左右焉”（《广西通志》、《桂海志》续、《靖江府图》），靖江王府在今桂林城中漓江西岸，各殿虽已不存，但殿基犹在，城墙与各城门亦大体完好（图 9－1）。

朱元璋不提倡离宫别苑之筑，连南京和中都皇帝的宫城都不设花园，也禁止各王兴建。“凡诸王宫室，并不许有离宫别馆，及台榭游玩去处”（《明会典》）。所以诸王除王国宫城外，并无离宫，唯靖江王府擅有独秀之美。

明代王府在布局、规模、间数、城垣高度、台基高度、装饰色彩等方面均有严格规定，轻易不能逾越。《明会典》曾记载：“嘉靖二十九年，以伊王府多设门楼三层，新筑重城侵占官民房屋街道，奏准勘实于典制有违，俱行拆毁。”

但明代王府的实际情况不会完全与典制相符，应当说，典制只是上限标准，实际修建时，大都以因地制宜、量力而行为原则。《明太祖实录》卷五十四就说到：“诸王宫城宜各因其国择地。秦用陕西台治，晋用太原新城，燕用元旧内殿，楚用武昌灵竹寺基，齐用青州益都县治，潭用潭州玄妙观基”。桂林靖江王府则以元万寿殿为基。故诸王府应只是格局和重要建筑基本符合制度，其它应依实际情形有所变通。

明代王府分布各地，各地地域文化及不同的建筑材料和做法，必然反映在王府建设中。如现存建于洪武的山西大同代简王府九龙壁，长达 45.5 米、高 8 米，全用琉璃镶砌，具有山西特色。湖北襄阳的襄简王府影壁，长 24.94 米、高 7 米，全用石料雕砌。

郡王府

郡王府规模远不如亲王府大，据《明会典》，知仅有前门楼，中门楼，前厅房及厢房，后厅房及厢房，以及厨房、库房、米仓、马房等属，间数不过四十六间，称谓也由“殿”、“宫”改称为“房”，形制当是一所大宅，显然与亲王府的宫城建制有别。郡王府以下之将军、中尉等府当更等而下之。

北京十王府

朱棣迁都北京后，为怀柔诸王，特在“永乐十五年六月，于东安门（北京皇城东门）外东南建十王邸”（《成祖实录》）；后又随诸王入朝制度的废除而逐渐废毁，至清已全然无存，只余“王府井”地名了。按地望面积相折，十王府每府面积不足亲王宫城十分之一，这是因为十王府只是诸王进京朝觐的临时住所，又处天子脚下，自当不采王城模式。

三　清代王府

清入关前规定宗室爵位九等，依次为和硕亲王、多罗郡王、多罗贝勒、固山贝子、镇国公、辅国公、镇国将军、辅国将军、奉国将军。和硕为满语，意为一方。多罗意为一部。固山意为一角。贝勒有诸侯或王的含义。贝子意为“天生贵族”，低于贝勒。入关后，顺治六年进行修订，据《大清会典》，爵级定为十二等，加上各种情况，实际是十二等、十八级、二十种爵位。

清代王府已绝无城的特征，规模较明代大为缩小，宗庙、坛庙也已消失或弱化，更符合“府”的一般意义。亲王府、郡王府及以下诸等级，规模做法的差别不像明代亲王府与郡王府那么悬殊。清王府也不分散在全国各地，入关前集中在盛京，入关后集中于北京，做法统一，都是北方官式。

盛京王府

清朝入关前曾在盛京（沈阳）修建了一批王府，《盛京城阙图》上标绘有十二处。

崇德年间曾对盛京王府规制有过规定。据《大清会典事例》，王府分四等，即亲王府、郡王府、贝勒府和贝子府，各府规制按级递减。如中轴线上的房屋，亲王府可有四重，即大门、内门、正屋和两层的后楼，正屋两侧有厢房；郡王、贝勒取消后楼；贝子又取消内门，仅有大门、正屋及两厢。台基高度，亲王府十尺，郡王府八尺，贝勒府六尺，贝子府于平地（当不低于一尺）。亲王府的内门、正屋和厢房，郡王府的内门和正屋可使用绿琉璃瓦。亲王府的大门、后楼，郡王府的厢房，贝勒府的主要房屋可使用筒瓦。贝子府和各府普通房屋全用板瓦。

可以看出，这个时期的王府规模远不如入关后的北京王府。《盛京城阙图》所绘又简于规制，但有可能只是绘图上的简化。实际究竟如何，因实例无存，现已无考。但盛京王府的台基却十分高大，如亲王府的台

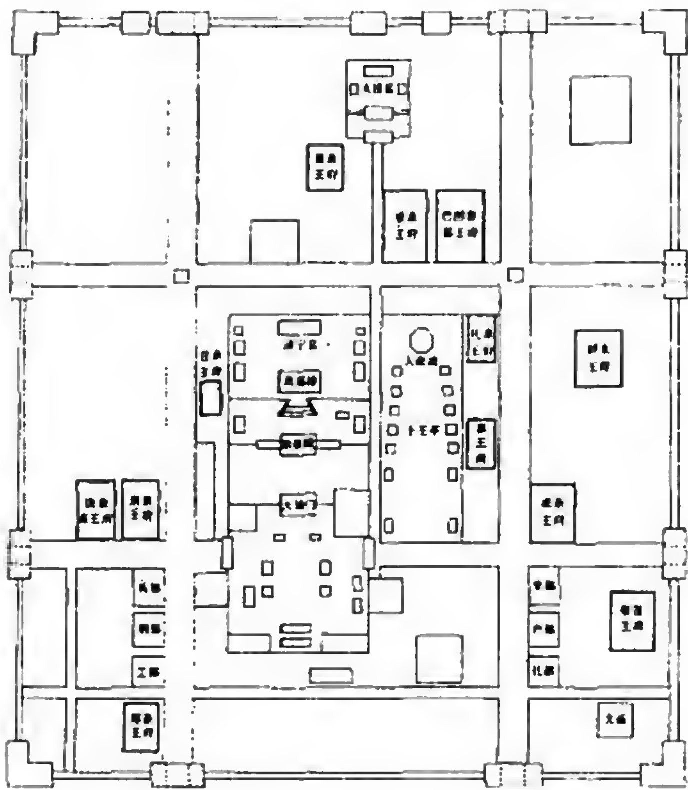


图9－2　“盛京城阙图”中的盛京王府位置

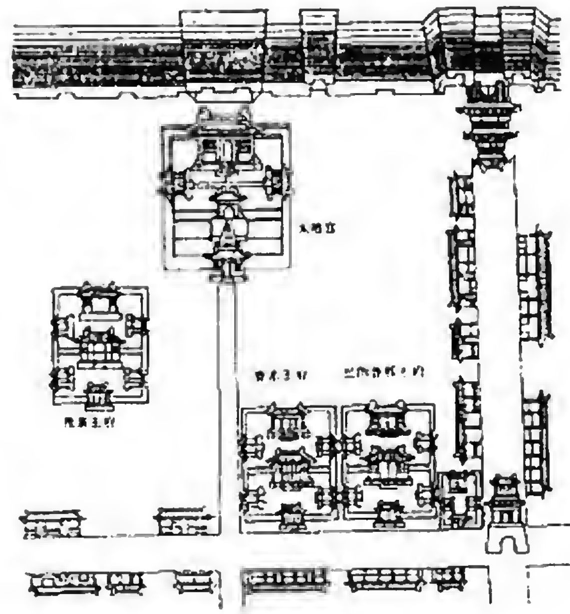


图9－3　“盛京城阙图”局部

基高十尺，在3米以上。结合沈阳宫殿后寝部分（清宁宫）也建在高大台基之上，可知仍保留有后金时期的居住习俗（图9－2、3)。

北京王府[3]

入关后典制规定的王府制度 清入关后，王府全部集中在北京。《乾隆京城全图》上标绘的辅国公以上府第共四十二处（包括一处公主府）。据《啸亭杂录》记载，顺治至嘉庆年间，北京辅国公以上的府第有八十九处，以下者当还有不少。

有关王府的建筑制度的资料主要载于《大清会典事例》和《大清会典》。此二书所载内容不尽相同，有些甚至出入甚大。关于《事例》和《会典》，乾隆曾说，“夫例可通，典不可变”，“于是区会典、则例（事例原称则例）各为之部，而辅以行”。《事例》叙述沿革和变动情况，透露出最初的信息；《会典》载入的是经康、雍、乾、嘉等朝变动后确定下来的典制，二者之间的差异反映了清代早期与中晚期王府制度的变动。

据《会典》，亲王府中轴线上共有屋五重，即正门五间（启门三）、正殿（又称银安殿）七间附两侧翼楼各九间、后殿五间、后寝七间，后楼亦七间。而据《事例》则为六重，在后殿、后寝之间多出一座寝殿。亲王府凡重要建筑如正门、殿、寝等均覆绿琉璃瓦，脊安吻兽，但禁雕刻龙首装饰。次要建筑如楼屋旁庑用筒瓦，更次者如府库仓廪厨厩等皆用板瓦。

郡王府、世子府（世子为和硕亲王子袭封者，爵级同于郡王）情况与亲王府略同，据《会典》也是屋五重，只是正殿及其左右翼楼、后殿、后寝和后楼都减为五间。《事例》也比《会典》多一重，多的也是寝殿。郡王府的正门及殿、寝是否允许使用琉璃瓦，典制中未明确指出，但从崇德年间对盛京郡王府的规定看，应可使用。

贝勒府、长子府（长子为郡王子袭封者，爵级同于贝勒），《会典》和《事例》均记有屋六重，即正门一重，三间；堂屋五重，各广五间。规定重要屋只用筒瓦。

二书述贝子府及镇国公、辅国公府都有屋五重，即正门一重，三间；堂屋四重，各广五间。

二书对各府建筑的台基高度、装饰色彩、装饰题材以至大门门钉数目等都有具体规定，皆按地位高下等级有差。

《事例》有关府制还有如下记录。

清代袭爵一般为“世袭递降”，袭爵后，品级与原府规制不相称。对此，乾隆五十七年曾予规定，原则是，府内建筑无须改建，但降至贝子以下时，府前的行马和下马桩必须撤去，“不得僭用，并交宗人府存记遵照”。行马即上马石，下马桩即拴马桩，石制或木制。在以马为主要交通工具的时代，行马和下马桩本是实用之物，但一经装点摆放，就成为府邸地位的标志。制度规定，亲王、郡王及贝勒府都可设置行马和下马桩，贝子府以下不得设。乾隆五十七年谕：“向来亲王郡王以下府第，俱有定制，载在会典。惟门首设立行马、下马桩，及高下、宽窄，远近之处，并未开载。但行马、下马桩，规制攸关。会典未有明条，难以遵循。亦应明立限制，以示等威”，经“议定”，亲王府的下马桩应高一丈，设八块行马；郡王府下马桩高九尺，设六块行马；贝勒府下马桩高八尺，设四块行马。“其安设远近，视地势宽窄，总于街衢无碍。至安设与否，仍听自便”。此等原是微枝末节，而大有作为的乾隆皇帝竟亲自过问，责成有关部门详为议定，可见对于等级的看重。

然而，无论从《乾隆京城全图》或现存实物，却找不到一处遵照《会典》或《事例》所定制度建造的典型王府，只有康熙间建造的裕亲王府与典制基本相同。现仿《乾隆京城全图》绘图的方法，拟出典型的亲王府及其他王府图，以明制度（图9－4～7）。

北京王府实例 从实例看，北京王府一般都低于制度规定，这是因为一旦僭越将遭严重处罚。《事例》曾提到，“顺治初年定，王府营建悉遵定制。如基址高或多盖房屋者，皆治罪”，诸王乃故自作谦，不愿甘冒风险。只有郑亲王府因逾制遭罚，《事例》对此有所记载：“（顺治）四年，郑亲王建造王府，殿基逾制。又

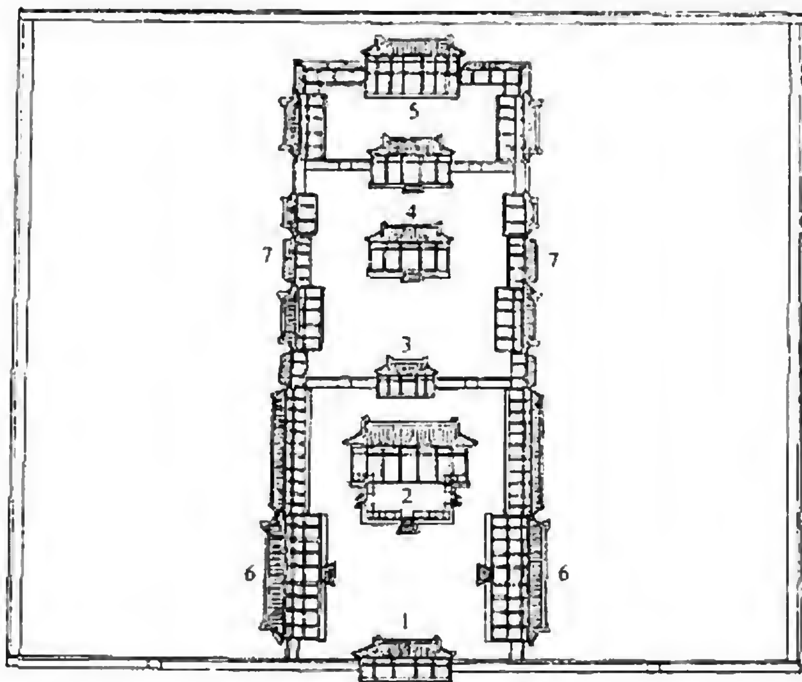


图 9－4 据《大清会典事例》绘制的清代标准亲王府

1 正门广五间 2 正殿广七间 3 后殿广五间 4 寝室二重，各广五间 5 后楼一重，上下各广七间 6 左右翼楼各广九间 7 自后殿至楼，左右均列广庑 8 厨库仓廪及祗候各执事房屋，随意建置于左右

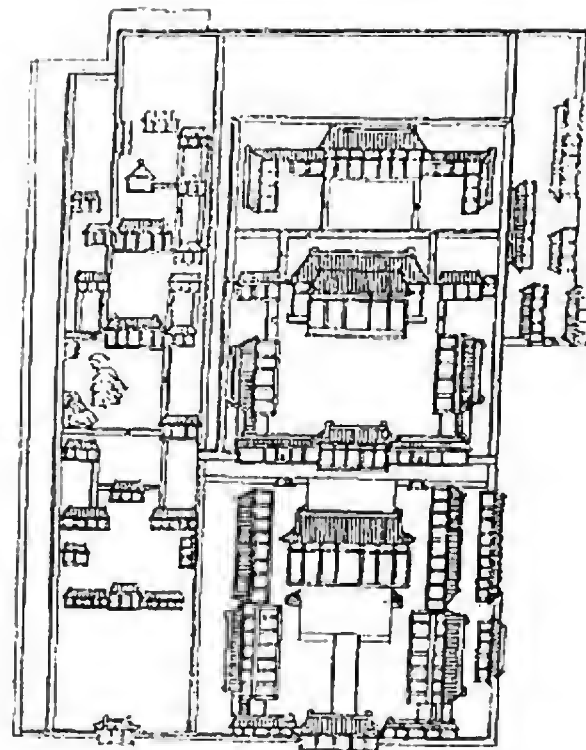


图 9－5 贝勒允佑府

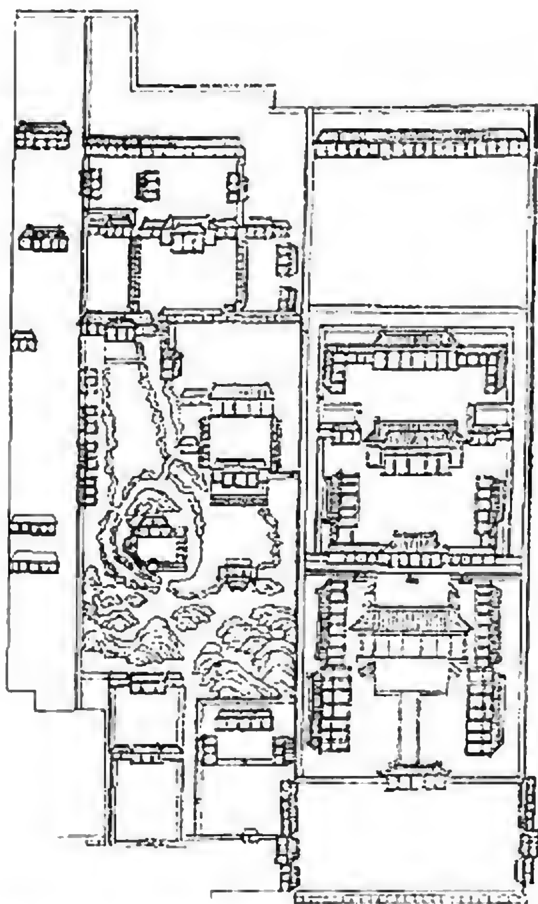


图 9－6 恒亲王允祺府

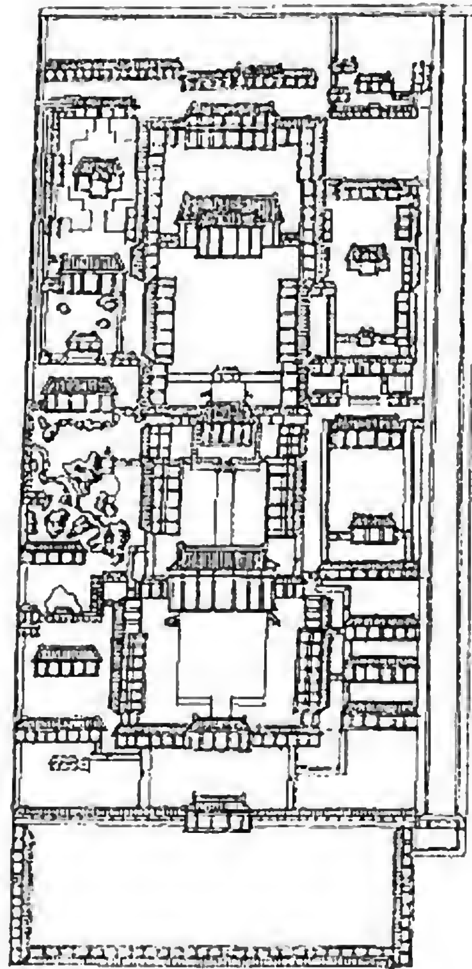


图 9－7 礼亲王代善府

擅用铜狮、龟、鹤，罚银二千两。”还因此而“罢辅政”（《清史稿》）。但典制没有提及的前庭和二门，却因实际需要，多在实例中见到。

前庭，即大门外围成的一个区域。因大门两旁都有一对狮子，此前庭又称狮子院。正对大门的一方多为影壁，或多间连房。前庭东西两侧多为辕门。辕门原为古代军寨入口，临时用两车车辕相向支搭，后引申为

前庭之东西侧门，除王府外，更多用于武官衙署（如保定直隶总督署），以至其他建筑（如河南南阳社旗山陕会馆），以壮观瞻。辕门两侧建体量稍小的朝房，与南北相接，是王府事务机构和仪卫人员所在地。朝房之设，在《乾隆京城全图》和现存实例都可得到印证。有时前庭更加开敞，仅在南侧设影壁，东、西不再建房，需要时，用栅栏（“闲管木”）临时挡住行人。或东西建朝房，南面开敞。前庭大大加强了王府的气势，摆出王者的威风。王府大门多临街，所以前庭实际已占有了街道面积，行人至此只得绕行。乾隆五十七年规定，“诸王、公主之园居，俱不准建盖朝房，以示限制”。

现存实例还表现出许多典制未提及的做法，大概是被朝廷认可的，现择要如下。

皇子即使受封为贝勒、贝子，其府邸依然允许按照亲王府、郡王府制度修建，不受限制。

典制只规定了主要一路建筑，其他院落未见详述。大多数王府其实不止一路，而有二路或三路，因地而定。主路也不一定就是中路或者不完全居中。跨院房屋布局或为四合院，或更加自由，“随宜建置”。北京王府大多有花园，规模大小不同，可说是无园不成府，大而仍有迹可考的现存三十余处。花园位置随宜，或在主路旁或在其后，或择地另建。

崇德时盛京各级王府规定都有内门，但入关后的典制却未提及，实际上北京王府多有。内门主要具有礼仪性，又称仪门。仪门左右常设阿斯门。“阿斯门”，满语，即旁门，又称掖门、角门、雁翅门，供平时通行。遇重要活动或贵客到来，才将仪门打开。有时大门两边也设阿斯门，供出入跨院用。

《事例》记王府“外周围墙”。从实例，一般在王府东、西、北三侧尤其北侧，都有高大完整的围墙，高达 4.5 米以上，砌用城砖，墙顶常用筒瓦。南面大门两侧和卡在房屋之间的墙较矮，一般在 3 米以下，以与门屋相应并突出门屋，砌用小砖。南面距大门两侧较远又将房屋围在院内的墙也较高。

从实例，正殿前普遍设有月台，绝少设置翼楼。后殿之前也常有月台，且常与正殿台基相接。有时，正门或仪门后面、寝殿或其他建筑前面也有月台。除月台外，还常有高出地面的甬道丹陛桥，一般在正门（或仪门）至正殿月台间。后殿月台与正殿间也常以丹陛桥衔接。

从实例又可知有些王府有神殿或家庙的建置。神殿以一殿聚合群神，意会群刹，殿内供奉佛祖、观音、关帝及满族信奉的纽欢台吉和武笃本贝子诸神。神殿位置不固定，所在院内东面立神杆，高丈余，上置盛祭品的容器，满人称索罗杆，俗称“祖宗杆子”，保留了满族文化传统。家庙又称“影堂”，一般仅一组院落甚至一座殿堂，位置也不十分固定，环境颇具礼仪气氛，如前出月台，迎面有影壁等。

马房又称马号。满人素重骑射，王府自然格外重视马房，有的规模已远非一般理解的马厩，甚至有的占房百余间，或另地建造，或与鹿禽合养。

典制没有提及斗拱，由现存实例知亲王府、郡王府可置斗拱，多见于主路的正门、仪门、银安殿、后殿和后寝，也见于翼楼、配殿。银安殿斗拱可至五踩（即出两跳）、七踩（出三跳）。

屋顶形式也是建筑等级的重要标志，典制也未提及，实际情况是不得使用最尊贵的庑殿顶（《乾隆京城全图》中所绘梯形屋顶应均为硬山而非庑殿）。贝勒以上府邸的银安殿大多为歇山。正门、仪门、后殿、神殿、寝殿可为歇山也可为硬山。后楼、翼楼多为硬山，也有个别歇山。其他更次要的房屋均为硬山。贝子府以下各屋多仅为硬山。各府银安殿前常有的抱厦多作悬山。

清代北京王府现存者尚有十余处之多，保存较好而具代表性者如下。

一、顺承郡王府。第一位顺承郡王是太祖努尔哈赤次子礼亲王代善之孙勒克德浑。代善协助太祖创建基业，功盖天下，崇德元年以军功封礼亲王，世袭罔替，位居最尊贵的所谓“八大铁帽子王”之首。但勒克德浑之兄因罪被革职夺爵处死。顺治五年，勒克德浑以平定南明、招降李自成余部之功封顺承郡王，世袭罔替，成为八大铁帽子王之最年轻者，府即建于此时，在西城锦什坊街东侧。1917 年郡王后代将此府卖给张作霖为大元帅府，现迁至朝阳公园东南隅。

府分左中右三路，中路中轴线上有屋五重，与《会典》所定郡王府制同，仅间数较少（但比《事例》的六重少了一重）。由前至后为正门五间、银安殿五间（及东西翼楼各五间）、后殿三间（及东西配殿五间）、

寝殿五间（及东西配殿五间），最后以后楼及旁庑（现不存）结束。朝、寝、楼区划清楚，翼楼、配殿对称规整。但因地形限制，中路未完全居中。中路需宽 55 米，而全府东西总宽仅 120 余米，若中路居中东西平分，则左右二路院落过窄。故采取满足东路，减小西路的做法。此类现象在清王府中屡见不鲜（图 9－8）。

明、清两代都重视主要建筑的台基高度。顺承郡王府除翼楼外，主要建筑的台基都高于《会典》规定，但低于《事例》，如银安殿台基高《会典》规定为三尺五寸，《事例》为八尺，实际四尺二寸。翼楼台基东为三尺九寸，西低下二寸，二者不完全相等，可能与风水观念有关：东为青龙，西为白虎，青龙应高于白虎，谓之龙抬头。北京也常有东房柱子略高于西房的做法。

顺承郡王府的墙面从城砖到小砖，从讲究的磨砖对缝到简单的糙砖糙砌，砌筑质量差别明显，中路优于跨院，正面优于侧面，侧面优于背面。中路主要用大砖，跨院用小砖。反映出王府建筑既追求气派，但又财力不足，远不及皇宫甚至不及富商的情况。此或即工匠所云“活儿糙规矩不能糙”（制度、规矩优先，工艺、材料量力而行）。

虽然典制允许郡王府用绿琉璃瓦，但顺承郡王府中路建筑通为筒瓦，东、西跨院绝大部分为合瓦，只有家庙仍为筒瓦。从瓦料为清初原物的情况看，应系初建原貌。

残存的部分油漆彩画表明原状与典制基本相符。结合别处王府情况，清代王府的油漆彩画是最能与制度相符的部分了。

二、醇亲王府。奕譞为道光第七子，同治间晋醇亲王。王府最初在西城太平湖，同治死后，由奕譞之子继承皇位，称光绪。按清例，皇帝出生地为“潜龙邸”，皇帝即位后不应再为府邸，故慈禧将什刹后海北岸原成亲王永瑆府赏给，光绪十五年迁入，称北府，旧府称南府。北府前身是康熙朝大学士明珠宅，当时已辟有花园，乾隆后期明珠获罪，乾隆将其赐给成亲王，按亲王府制度进行了改建。成亲王传至同治间已降为贝子，故慈禧将其重新分配，原有布局没有大的改变。光绪仍无子，死后以第二代醇亲王载沣子溥仪为帝，年号宣统，载沣封为摄政王，故醇亲王府又称摄政王府。此时北府又成了“潜龙邸”，按例又须迁出，本拟在中海集灵囿另建新府，因清廷倾覆未果。

清代王府产权不归诸王，属皇帝产业，故可按当时各王等级，由皇帝随宜收回或“赏给”。

醇亲王府除中路外，东西两侧又各有两路，西路之西为府园，东路之东为马号。中路最前为前庭，南以五开间硬山大房（作前门）与大门相对，东、西各设三开间辕门一座。大门两侧墙间开东、西阿斯门。大门

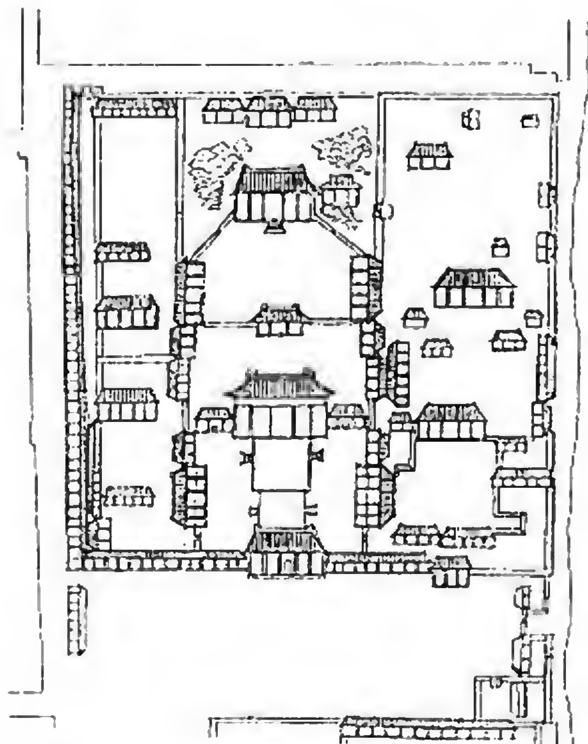


图 9－8　顺承郡王勒克德浑府

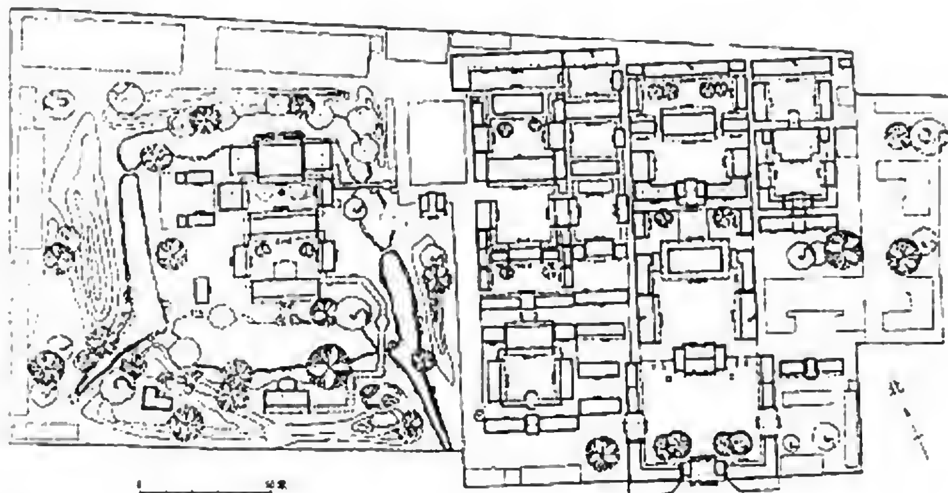


图 9－9　北京醇亲王府

前置石狮一对，整个前庭环境规整严肃，在清代王府中较有代表性。前庭北依次有正门五间、银安殿七间附东西翼楼各五间、后殿三间（用做寝殿门）、寝殿五间、后罩楼七间。寝殿及后楼都是四合院。西院以最西一路为主，由体量较小的几组四合院组成，是主要居住的地方。东路建筑较少，主要为家祠、佛堂等。在王府东墙外所建的马号面积很大，分东西两个院落（图 9－9）。

醇亲王府的改建在乾隆间，与《大清会典》对照，主要殿堂的建置均合乎制度，但后殿、翼楼、后寝的间数有所减少。彩画为王府常见的形式，即后人所称的“旋子加苏画”。醇亲王府的正门和大殿为歇山顶，施五踩斗拱，余屋均硬山。中路自正门起主要建筑的屋顶均覆绿琉璃瓦。

三、恭亲王府。初为乾隆宠臣文华殿大学士、有清最大贪吏和珅的宅第，在北京西城区前海西街[4]。和珅虽非皇室，但以其权势和财力之盛，宅第规模不亚于王府，三路院的格局当时已经形成。嘉庆四年和珅被“加恩赐令自尽”，宅被籍没，转赐嘉庆同母兄弟永璘为庆亲王府，将大殿屋面换成绿琉璃瓦。但和珅之子是乾隆幼女和孝公主的“额驸”，仍允同住此宅，是一宅二主。道光三年公主死，才全归永璘。咸丰二年，永璘之孙已“递降”至辅国将军，此府乃改赐咸丰之弟恭亲王奕訢，成为恭亲王府。同治时，奕訢将府后民宅圈进府内，建成为萃锦园，是对王府的最大改造。民国后，恭亲王后人将府抵押给西什库天主堂，后归辅仁大学。

府分府邸、花园和马号三部分。府邸占地 3.1 公顷，对称三路。中路前庭（已不存）东西院墙上设辕门；大门三间，前置石狮一对；仪门五间，两旁设随墙的阿斯门；仪门以北为银安殿及东西配殿（现皆不存）；其后地势低下 1 米许，有面积颇大的后寝嘉乐堂及东西配殿。东路为两进院落。西路也是两进，其前进正殿称葆光室，后进称天香庭院，院门设垂花门。院内正殿称锡晋斋，又称楠木厅，内装修全用楠木，四周设跑马廊，极为精致，是和珅所建。和珅二十大罪，其中即有建筑逾制：“……所盖楠木房屋，僭侈逾制，其多宝格及隔断式样，皆仿照宁寿宫（在紫禁城）制度，其园寓点缀竟与圆明园蓬岛瑶台无异，不知是何肺肠。”（《仁宗实录》）和珅在府中又妄用皇宫才得使用的镏金铜缸等禁物。在三路院落的后部建有通贯三路长达 160 米的后罩转角楼，达四十七间（号称九十九间半）。楼底层正中设穿堂门通向花园，楼前院内两边有

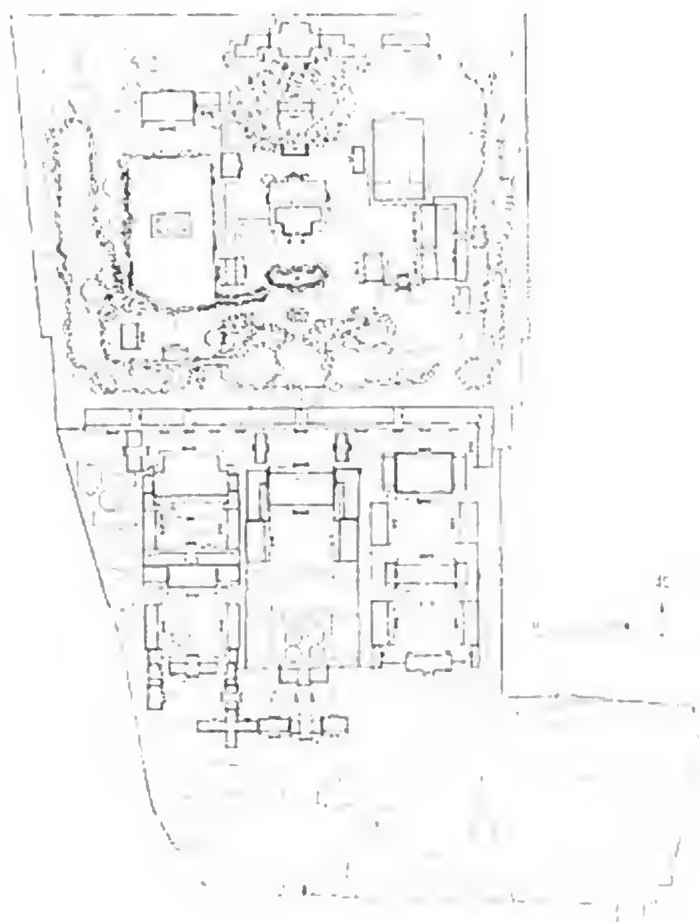


图 9－10　北京恭亲王府



图 9－11　恭亲王府二门



图 9-12 恭亲王府西路后院"天香庭院"



图 9-13 恭亲王府后楼

假山（现不存），从山间梯级可通楼上。恭亲王府虽属亲王府，但因是大臣私邸改建，所以不如按典制建造的亲王府那么开阔和气派，如没有翼楼和后殿，所有建筑均无斗拱，台基不高大且无月台，主要建筑的间数也都少于亲王府制，正殿和正门的柱高面阔等尺度都小于同类王府，建筑密度也较大等，但通长的后罩楼却大大超过规定的七间，花园也具有相当规模。马号在府外东南现郭沫若纪念馆址，占地也很大（图 9-10～13；图版 213）。

清代王府建筑艺术特色 清代北京王府甚多，平面无一重复，但都有一个核心格局，面积往往仅占全府的七分之一到三分之一，却是王府特点的主要体现者，为"前堂后寝"（或称"前堂后室"，类似宫殿的"前朝后寝"）的纵向院落序列。前堂是治事临政、接见宾客、进行府内重大礼制活动的场所，为序列的最高潮。后寝是主人及主要眷属生活起居之所，深幽私密。主路空间组合颇有独到之处，主要表现在楼的安排上。王府普遍在单层的银安殿两侧建两层翼楼，每层都不高，总高稍低于正殿。正殿坐落在高大台基上，前面还常有月台或丹陛桥，进深最大，屋顶较高，体量最崇。配殿进深较浅，若只是平房，人立在月台或丹陛桥上将感到萎缩而缺乏气势，建为楼房恰好能解决这一问题。依古代风水之说，正殿为"主山"，东、西要有二山"护龙"才是佳势，故在不加大配殿体量的情况下，建楼是最佳选择。典制还规定居于主路最后的建筑也要以楼结束，多数王府也确是如此。依风水之说，后楼是"主山"后的"靠山"，能屏风聚气。后楼左右复有旁庑，更加强了屏蔽的感觉。北京普通四合院民居也常在此建成多间连房，称后罩房，也是同样的意思。

以多为贵、以大为贵、以高为贵，历来体现着建筑等级的高下。发端于周王城与诸侯采邑城的规划，至清代王府建设，文脉仍历历可寻。但清代建筑已完全程式化，开间与柱高及进深的比例皆有则例可循，一栋房屋一旦明确了功能和间数，其大其高就已定型。因此，典制规定就只集中在"以多为贵"上。清代王府建筑的总间数大大少于皇宫又大大多于民居，正是它的表现。以大型王府为例，总间数往往不足皇宫的十分之一，却又大约是一座大型四合院民居的十倍。王府台基之高虽不及皇宫，但也远非四合院民居可比，更加上民居所没有的月台和丹陛桥，更显出王公之尊。

王府毕竟是居住建筑，较之宫殿，当更注意环境的舒适与合宜。府中附园因而成为王府的又一特点，几乎每府必园，而且很多府邸以园胜而名噪于时。民居则仅少数有园。以王府花园规模之大、造园手法之精，论价值应居北京私家园林的前列。

王府的装修装饰，在官方风格之中，带有某些民间文化的意味。王府建筑的屋顶，使用了基本上为官方建筑独揽的琉璃瓦，还有大式建筑常用的筒瓦，也有民居只能使用的合瓦（板瓦）。三种瓦面并用，是在别类建筑中很少见到的。王府油饰也很特别，梁柱门窗以铁红和黑色为主，与皇宫以银朱（大红）、铁红为主，

衙署多用黑色，民居以铁红、绿色为主都不相同。红、黑二色几乎成了王府油饰的代表色。彩画也颇有特色，简直就成了宫廷艺术与民间艺术的调色板，无论是《事例》"绘画五色云龙及各色花草"的结合，还是《会典》"中梁饰金"与"旁绘五彩杂花"的结合，都是宫廷少见、民居无寻的画法。明代王府就有"四门城楼饰以青绿点金"，"宫殿……中画蟠螭，饰以金，边画八吉祥花"（《明会典》）的做法，说明这种被后人称为"旋子加苏画"的形式，从明至清一直是王府彩画的定式。前人常感其难于归类，其实不妨径称之为"王府彩画"。

王府的木装修也表现出包容性的特点，从宫殿特有的菱花隔扇，庙宇常见的正搭斜交或正搭正交，到民间最普遍的步步锦，都可在王府见到。但王府对式样的选择却显得很有节制，不过十余种而已，又以步步锦最为常用。同一王府中，包括花园，所用式样不过三五种而已。

在石雕、砖雕、木雕装饰方面常有上乘之作，尤其是室内木雕，许多王府都设有豪华精美的花罩、碧纱厨和博古架，甚至可拟于皇宫。家具也特别讲究。室内墙壁、顶棚等处也有与皇宫相似的做法，如墙壁采用绘画、装护墙板、裱糊锦缎、裱糊银花纸等，内檐隔扇用裱糊纱绢，顶棚为木顶、海漫天花或井口天花。豪华的装饰与大式建筑特有的室内大空间的结合，更渲染出豪门气派。

第二节　民　居

中国传统民居多种多样，有必要加以分类。分类的标准也有不同，按照不同的衡量尺度，可以分成十几二十种甚至数十种之多。可以说，中国民居的这种多样性，是世界建筑史中一个难得的现象。鉴于本书侧重建筑的文化与艺术层面及本书的通史性质，除某些少数民族民居将在第四编结合各族文化再行专述外，对汉族民居（以及与汉族民居接近的回族、土家族民居等）在此不拟划分过细，只着重于布局方式，并兼顾地域性，大致分为以下六种：即北方院落民居、南方院落民居、南方天井民居、岭南客家集团民居、南方自由式民居和西北窑洞民居。除自由式民居外皆都属规整式[5]。

一　北方院落民居

规整式民居是中国传统民居的主流，其总的特点是以院落（或天井）为核心，依外实内虚中轴对称格局规整地布置各种用房。

总述

院落在中国出现很早。陕西岐山凤雏村就有"有可能在武王灭商以前"的先周宫室（或宗庙）完整而十分成熟的两进四合院遗址。汉代民居规整式院落布局已很普遍，在明器和画像中所见极多。在隋展子虔《游春图》以及后来的唐宋壁画和卷轴画如唐《江山楼阁图》、《湖亭骑射图》，宋《清明上河图》、《文姬归汉图》、《中兴祯应图》、《千里江山图》、《四景山水图》以及永乐宫纯阳殿元代壁画中，院落民居也可不断见到（图版 214）。其中多数是前后串连二院。前院横长，是宅外到后院的过渡；后院方阔，是住宅的主体。大门和中门大都开在中轴线上。《清明上河图》中的一例大门开在全宅前左角，与北京现存明清四合院住宅完全一样。由白居易诗《伤宅》，知贵族大第常有"垒垒六七堂"者，一堂一进，是多进院落，规模应十分巨大。《千里江山图》中的民居都处在山野中，有的以配房围合成院，有的仅以篱墙围护，其核心部分多为工字形平面。北京后英房曾发现过元代住宅遗址，主房也是工字形（图 9－14）。到了明清，规整式院落民居得到更普及而充分的发展。

从明清规整式民居实例，可见到它们的一些主要特点：一、中轴对称向心凝聚的格局。较重要的房屋如厅堂等总是贯穿在中轴线上，次要房屋如卧室等居于中轴两侧，称厢房，全宅均齐对称，主次分明，井然有

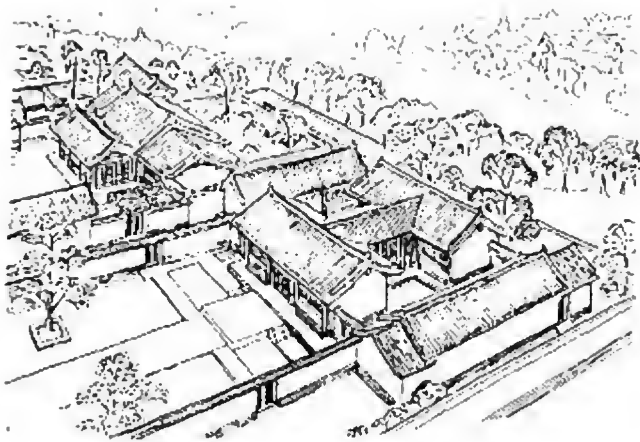


图 9－14　北京后英房元代住宅复原

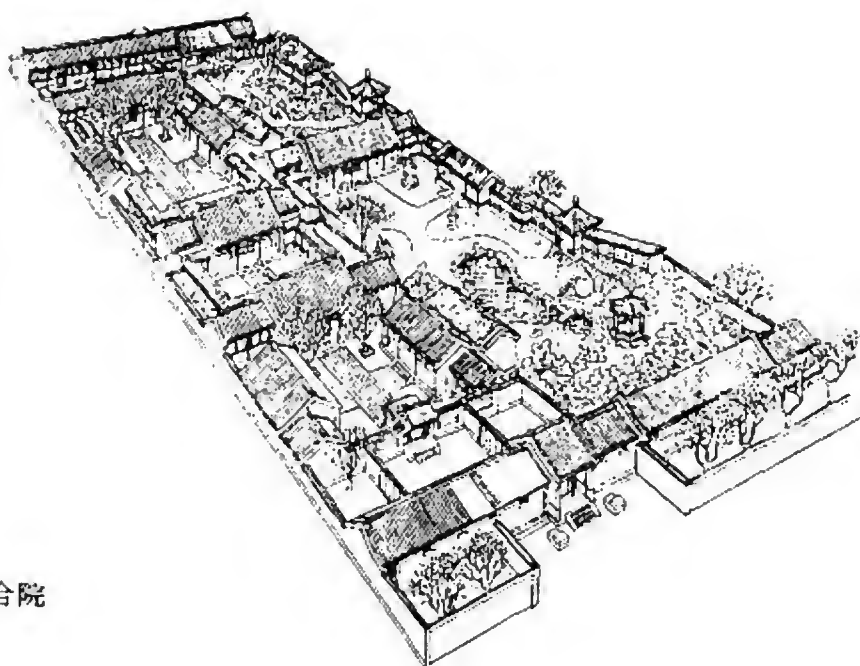


图 9－15　带花园的北京四合院住宅（帽儿胡同可园）

序。规整式民居有明显的宗法礼制气息，中轴线上位居全宅中心的主要厅堂称堂屋，地位最崇，其中供奉“天地君亲师”牌位，举行家庭礼仪，接待尊贵宾客，其他房屋依其与“堂”的相对位置显出不同的重要性，安排居住尊卑长幼亲疏不同的成员。“中正无邪，礼之质也”，这种几乎贯通中国所有建筑的礼制精神，在民居中有更细微的表现。二、内部开敞的院落（或天井）。规整式民居至少都有一个院落，多见四面围合建筑，称四合院，若三面围合，则称三合院。稍大型的民居有两个或三个院落，其中必有一个为主院，组成一个较完善的单元。各院一般为纵向串连，有几个院子就称为几进。更大型的则由许多相同或类似的单元，依前后纵联或左右横联的方式，或再加一些附属小院，组成大片建筑群体。这种大型民居，通常也总有一个位于全群中轴线上的核心单元。院落中常莳花植树，涵养着一片融融生机。在中国建筑，院落不仅被规整式民居大量采用，在其他类型建筑中也广为通行。三、外部封闭的宅墙。各房屋都朝向院落开窗，院外除了宅门，完全被院墙或屋墙包围，很少或完全不开孔洞，独门独户，封闭而严实。

这种内部开敞为院落、外部封闭为墙的民居格局，可以说是封闭与开放这两种矛盾心理明智的融合：一方面，自给自足的封建家庭需要保持与外部世界的某种隔绝，以避免自然和社会的不测，常保生活的平安宁静和私密；一方面，根源于农业生产方式的一种深刻心态，又使得中国人特别乐于亲近自然，愿意在家中时时看到天、地、花草和树木。家又称为“家庭”，此中颇有深义，一个家，是需要一个可以与自然时时对话的庭院的。两种相反心态的均衡，正是中国传统民居特别盛行的外实内虚院落布局的根据。唐·佚名《黄帝宅经·序》开宗明义：“夫宅者，乃是阴阳之枢纽，人伦之轨模。非夫博物明贤，未能悟斯道也。”“阴阳”谓天地内外开合，“人伦”辨尊卑长幼亲疏。这一段话，可以作为中国民居文化简明精当的概括。

其实，上述中国民居的许多特点，都与其他的建筑类型互通。

北方规整式民居广泛采用四合院或三合院，故以院落式名之。基地一般坐北朝南，沿纵轴排列多重院落；多为平房，以北房为主房，朝向院落，以利纳入阳光和避免北风。北方院落民居与南方天井民居比较，院落一般较大，但随着各地气候条件的不同，院落的形状也有不同。

北京四合院

北方规整式民居以北京四合院民居水平最高，也最为典型，是中国汉族传统民居的优秀代表。北京四合院规模小的只有一院，多数有前（外）后（内）二院。外院横长，大门开在前左角即东南角，进入大门迎面在外院东厢房的山墙上筑砖影壁一座，与大门组成一个小小的过渡空间。由此西转进入外院，大门之西正对民居中轴的南房称“倒座”，作客房，外院还有男仆室及厨、厕；由外院通过一座垂花门式的中门进入方阔

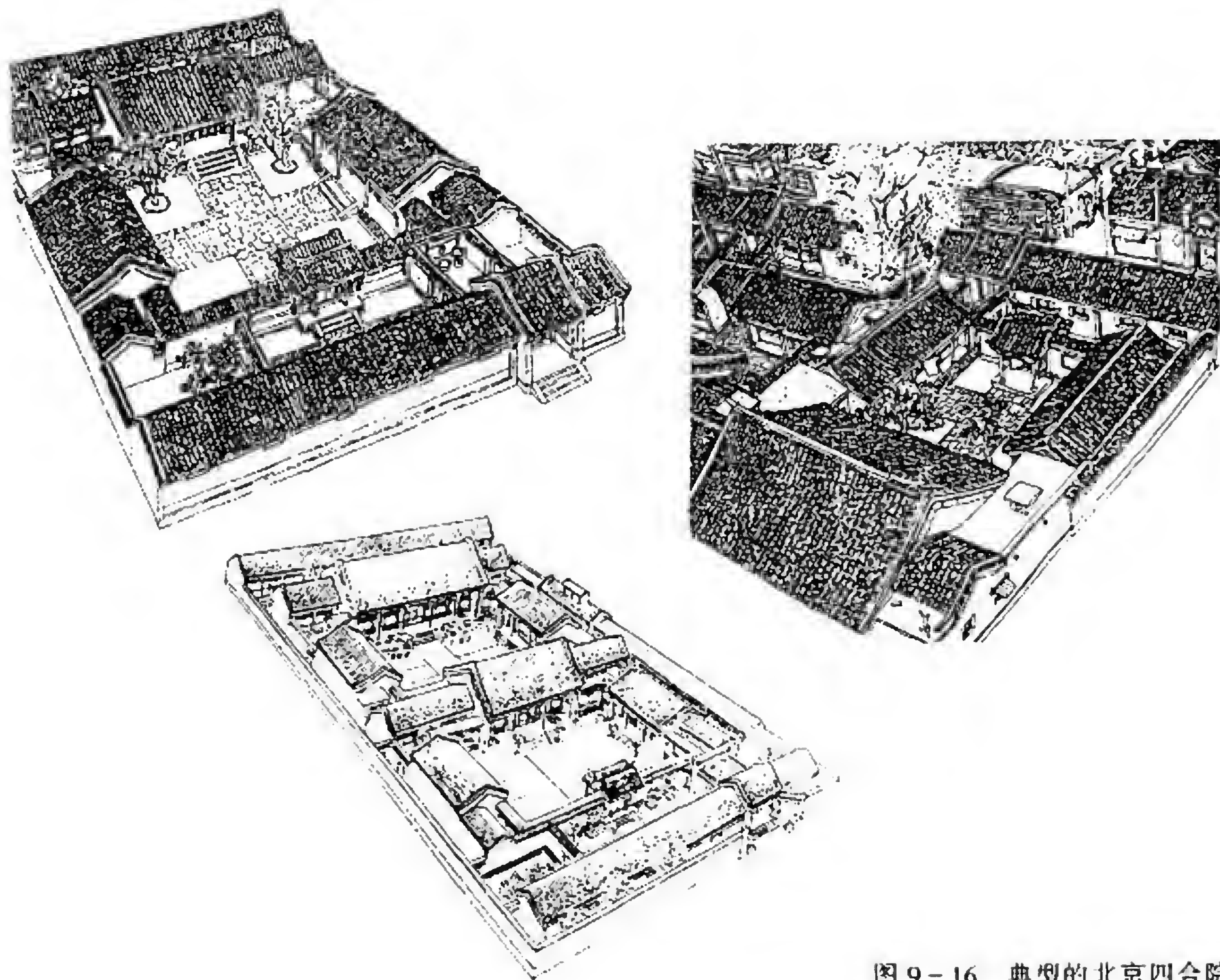


图 9－16　典型的北京四合院住宅

的内院，即全宅主院。北面正房称“堂”，大多为三间，遵守着明清朝廷“庶民庐舍不过三间五架，不许用斗拱，饰彩色”的规定。正房开间和进深尺寸都较厢房为大，故体量最大。正房左右接出耳房，居尊者长辈。耳房前有小小角院，十分安静，所以也常用作书房。这种一正两耳的布局称作“纱帽翅”。正房前院子两侧各建厢房，其前沿不越正房山墙，所以院落宽度适中，空间感觉甚好。厢房是后辈居室。正房、厢房朝向院子都有前廊，用“抄手游廊”把垂花门与这三座房屋的前廊连接起来，可以沿廊走通，不必经过露天。廊边常设坐凳栏杆，可在廊内坐赏院中花树。所有房屋都采用青瓦硬山顶。正房之后有时有一长排“后照房”，或作居室，或为杂屋。较大的民居可以在堂后再接出一座四合院，以居内眷。或更在全宅一侧接出另外一组四合院，也有的在一侧接出宅园（图 9－15、16）。

开在前左角的民居大门称“青龙门”，按后天八卦，北为坎，东南为巽，故宅门的此种布局称坎宅巽门，按风水观念认为是吉利的。实际上，宅门不设在中轴线上，使得从宅外进入必先通过一个小小过院，有利于保持民居的私秘性和增加空间变化（只有王府的宅门才放在中轴线上，认为以王侯之尊，即使不作坎宅巽门也可以免除外邪的侵害）。其他地区，不论南北，在一般民居中，坎宅巽门也十分通行。宅门都是一间，按大小和规格又有数种：如广亮大门等级最高，进深大，门扇安在中柱一线，前后各有一个空间，前部空间两侧设守门人条凳，额枋下有雀替；金柱大门较小，门扇前移，安在金柱（即老檐柱）一线，门前空间也较小；蛮子门更小，门扇更前移，安在外檐柱一线，门前没有空间。以上三种都用在官宦人家。再小的是如意门，有的面阔只及半间，门扇也在外檐柱，用在虽非官宦而相当殷富的人家。最小的是墙门，没有进深，门上有小屋顶，或模仿西洋建筑砌通天柱（图 9－17；图版 215）。

从外院进入内院的中门，通常是一座称为垂花门的小门屋，施悬山“勾连搭”顶（即前后两个双坡顶相接），造型玲珑，相当华丽，预示由此进入内宅，丰富了内外二院的景观。在垂花门后檐柱处常设门扇，称屏门，作用类同仪门，平时关闭，人由门前左右廊道绕入，遇大事或贵客莅临才开启。以中门间隔内外，不



图9－17　蛮子门



图9－18　垂花门模型

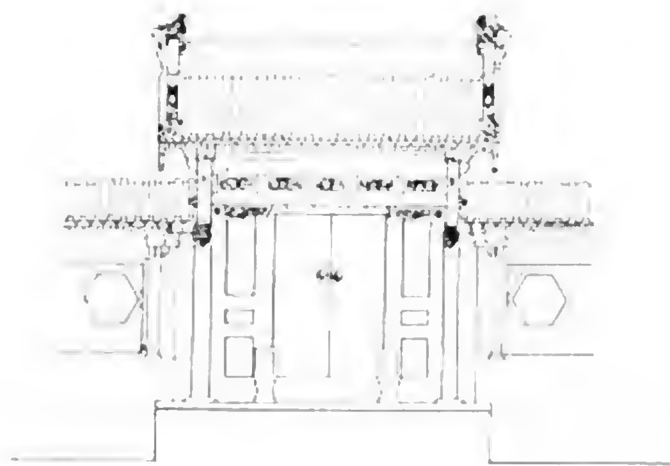




图9－19　垂花门两种

仅保持了内院的安静，同时也含有宗法礼制的意义。宋代一部生活百科全书式的著作《事林广记》说："凡为宫室（此指宅院），必辨内外，……男治外事，女治内事，男子昼无故不处私室，妇人无故不窥中门"，"女仆无故不出中门，有故出中门亦必拥蔽其面"，可见中门来源之早，是区别内外所必需（图9－18、19；图版216）。

北京四合院亲切宁静，有浓厚的生活气息，庭院方阔，尺度合宜，院中莳花置石，一般种植海棠树，列石榴盆景，以大缸养金鱼，寓意吉利，是十分理想的室外生活空间，好比一座露天的大起居室，把天地拉近人心，最为人们所钟情。遇婚丧大事可在院内临时搭建大棚，以待宾客。抄手游廊把庭院分成几个大小空间，但分而不隔，互相渗透，增加了层次的虚实映衬和光影对比，也使得庭院更符合人的日常生活尺度，家庭成员在这里得到交流，为创造亲切的生活情趣起了很大作用（图9－20）。

北京四合院庭院方正，是为冬季多纳阳光。冀南和晋陕豫等地，夏季西晒严重，院子变成南北窄长，以减少阳光。西北甘肃、青海，风沙很大，院墙加高，称为"庄窠"。东北土地辽阔而气候寒冷，为更多接纳阳光，院子常十分宽大，宅墙内空地甚多。此外，还有其他一些地方性区别，略举数例以概括。

华北西北院落民居



图9-20 北京四合院

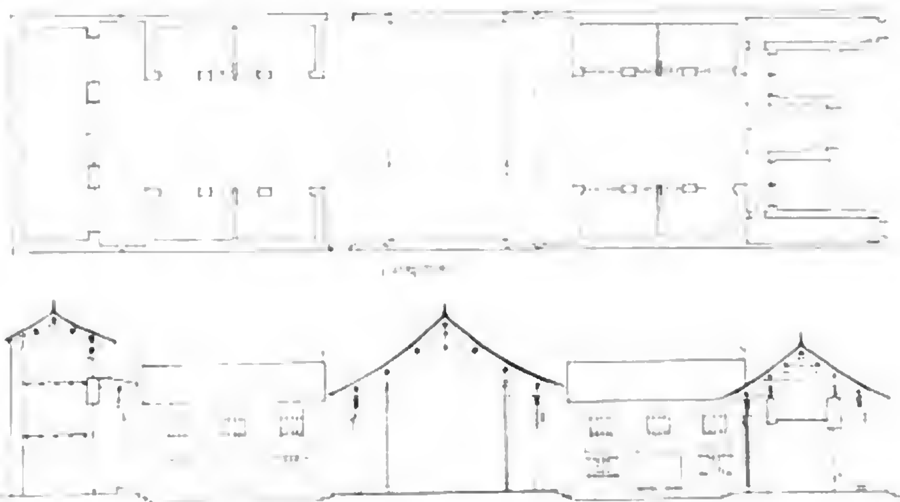


图9-21 山西襄汾丁村典型住宅

如果说政治中心北京的四合院是一种官宦住宅文化的代表，那么山西的大宅就算得上是一种官商住宅文化的典型了。从明代起直到清末，中国封建商业较前更为发达，逐渐形成了几大商派，如晋商、徽商、潮商等，又以晋商、徽商力量更为雄厚。晋商主要指晋中一带的商人，有时也包括与其业务联系密切的陕西，除在各地兴建如晋陕会馆、山陕会馆外，在家乡也兴起了建造大宅之风，有名的如襄汾丁村民居，祁县乔家大院、渠家大院，太谷曹家大院，灵石王家大院等。晋商大多勤俭起家，世代相续，传之既久，积累了丰富的商贸经验，除经营一般贸易外，主要从事如钱庄、票号等金融事业和典当业，甚至包揽了与俄国和外蒙古的经济活动。发家以后，为取得政治上的保护，又通过捐官或资助朝廷的途径买取功名，也有的经考举出身，商儒结合，实力非常雄厚。山西大宅就是在这种背景下产生的，因远离京畿，受官家的制约较少，又几代同居，规模常十分巨大，后院多为楼房，屋顶单坡向内，四面高墙峻起，与北京四合院比较儒雅典丽的风格相比，格调更为豪放，为山西地方文化的反映。

山西襄汾丁村现存明清民居四十余处，保存比较完好。典型的格局为日字形平面，从南到北沿中轴线顺序布置门房、大厅和后楼，两院均有东西厢房。门房有前廊，三间四柱，很神气，并有阁楼。大厅体量最大，三间，前后廊，内部彻上露明造，显示精美的梁架。前后二院的厢房都是两层，但上层甚低，仅作储藏用，夏日还有隔热作用，檐高都不超过正厅和后楼，且东厢较西厢略高一些，东为上，兄东弟西，体现长幼之序，也寓有风水之说"龙抬头"之意。东西厢房不等高的做法除北京、山西外，在其他地方如陕西也多有所见，不免过于拘执。厢房的后墙与大厅、后楼的两端山墙取齐，所以前后二院都是纵长窄院。厢房都是三间，为不使院子过于狭窄，进深都较小，故内部隔为二室，隔墙居中，门在隔墙两边，以保持室内足够的面积和良好比例。后楼或三层或二层。第十七号院后楼为两层，棂窗雕饰颇为精美，并使用了一般不得使用的斗拱（图9-21～25）。

北京四合院宽与深之比接近1:1，越往南院子比例越长，河北和山西南部大致在0.5～0.3:1左右，甚至还有的窄至0.2:1，就成了一条窄巷了。丁村民居院子比例约为0.5:1，空间感尚可满意。窄院有利于夏日利用西厢房遮挡西晒，使院子常处阴影之中。

祁县乔家堡村的乔家大院是晋中著名大宅，从清初开始建造，以后分期扩建，由五座主宅加上若干偏院组成。北面的两座主宅较大，均三进，南面三座为两进，南北之间以东西向石铺甬道相连，总入口大门开在甬道东端，甬道西端为家庙。南方常见的全族性的宗祠在北方较少，而多为家庙。全宅大小近二十个院子，



图 9 - 22　山西襄汾丁村某宅大门



图 9 - 23　丁村某宅内门



图 9 - 24　丁村某宅院门



图 9 - 25　丁村 17 号院后楼

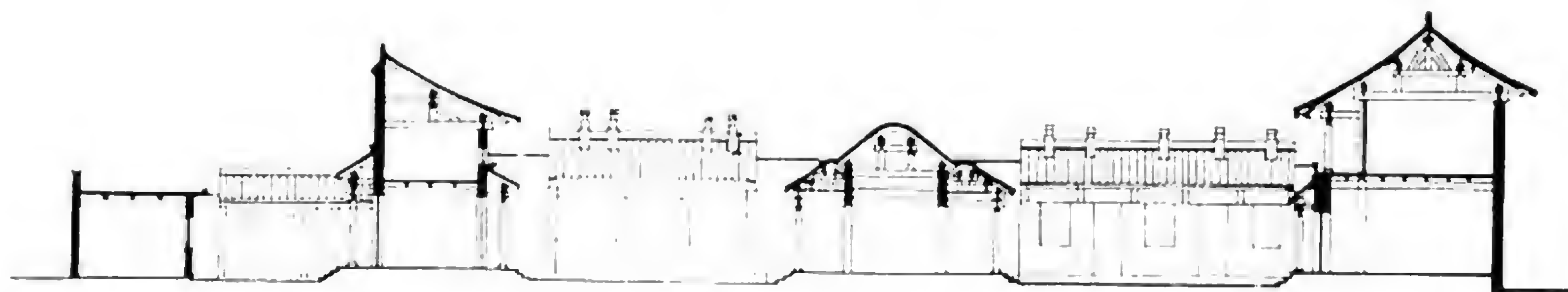


图 9 - 26　山西祁县乔家大院剖面





图 9－27　祁县乔家大院家祠

图 9－28　乔家大院一号院院门

图 9－29　乔家大院某院二门

图 9－30　乔家大院屋顶





全是纵长方形。各宅后房都是楼，二层，楼上有前廊，廊内全为木装修，彩饰华丽，楼下则为砖砌实墙，上下有良好的虚实繁简对比。厢房均为平房，衬托出正房的气势，较北京四合院更多一种晋地文化的豪阔气象。厢房以单坡屋顶朝向院内，故各宅向外一面都是封闭的高厚砖墙，沿建筑群周边墙上砌垛口，可巡行，并有更楼守望，森严似一座城堡，防御性很强，故又名乔家堡子。乔家大院长长的入口甬道稍嫌单调，是其不足之处（图 9－26～30；图版 217）。

渠家大院与乔家大院近似，也由南北几座宅院组成大片，但在居住用的宅院群东面，又有兼作票号、当铺的院子。从南面临街大门入，先进前院，转向西经甬道是各居住宅院，而由前院直接向北为营业用的东院。宅院中的牌楼院因相当于中门的一座精美的牌楼得名，不但使用了在北京住宅中绝对不准使用的斗拱，且出跳多达五次（宋称“八铺作”，清称“十一踩”），大约是出跳五次斗拱的仅存的实例（图 9－31～34）。

太谷曹家大院（三多堂）也由多达五六个宅院组成，与乔家、渠家相近，都是通过甬道把南北并列的各院联系起来。各宅都是两进院落，建平房或二层楼。最北依崖高起一列三层或四层楼，以厚砖包砌，有事时可以固守。

灵石王家是晋中官、商大族，在清代建造了总面积达 15 万平方米的多处大宅，其中在静升村即占地



图9－31　山西祁县渠家大院东院后楼



图9－32　渠家大院牌楼院院门



图9－33　牌楼院牌楼样中门



图9－34　牌楼院后楼

4.5万平方米，称王家大院。有东西两处，均建在约八九米高的台地上，北傍高坡，南望开阔，中间相隔一沟。沟西称红门堡，建于乾隆年间，是一座由厚达二丈的高大土墙围护的矩形堡院，东西105米、南北180米、面积18900平方米。只开南门，内有一纵四横共五条街巷，巷间有多达二十七座宅院，均二进。沟东称高家崖堡，建于嘉庆十年（1805），也是一座堡院，但形状不甚规整，面积11728平方米，堡内各宅规模更大，建筑艺术水平更高。

高家崖堡是王氏第十七世孙王汝聪、王汝成兄弟合建，分住西、东并立的凝瑞居、敦厚宅，二宅之东各附厨院和课读幼年子弟的书塾院，凝瑞居之西还有供成年子弟读书的小院、花园和亭子。整个以上区域之北已在高坡之上，隔小巷从西至东有三座长院，是护院家丁的住所。家丁之首则住在全堡东北的镖头院，其南有场院。全堡利用台地南缘的陡崖为墙，以南门为正门，入门在东西向甬道上正对主院有三座砖雕影壁和诸多石拴马桩，十分气派。东门在堡东南角，在高大的堡墙上建门楼，门上额“寅宾”二字，门内有斜道通台上（图版31）。西门在西南角，通向红门堡。

凝瑞居和敦厚宅均两进，前进平房为前堂；后进为后室，两厢是下为箍窑上为木结构房屋的二层楼，正



图9－35 山西灵石王家大院凝瑞居大门



图9－36 凝瑞居前院



图9－37 王家大院敦厚宅后院



图9－38 从敦厚宅后楼南望

面是高大的箍窑，窑上平顶以后又有房（图9－35～38）。所谓“箍窑”，是模仿土窑以砖箍砌的窑洞房，山西自平遥以南所见甚多。

在二堡之南，平地上还有王氏宗祠、戏台、当铺院、文庙、魁星楼和文笔塔等建筑。

整个建筑群倚坡而筑，居高临下，视野开阔，其规模之大、景观之富、配置之齐全得体、雕饰之繁丽，都超过晋中其他三座大院。

类似晋中民居这种内为狭长纵院、四周围以单坡顶、外观特别高峻封闭的宅院，亦为陕西一带所多见，典型实例如韩城党家村。不过陕西许多民居使用土坯墙，外抹麦秸泥，墙上横以两三层薄瓦以保护墙面。阳光下，金色麦秸在黄澄澄的土墙上闪闪发亮，质朴无华（图9－39～42）。

单坡向内的屋顶，不论地域南北，在中国民居中都十分通行，除了有利于安全外，也有观念上的因素：“水”在中国人的观念中代表财，所有雨水都流向院内，所谓四水归堂，寓意财不外流，应该是一种吉利的做法。

甘青宁一带，气候比较高寒，院落平面又较为方正。

临夏白宅的主人为回族，但住宅布局与汉族没有太多差别。全宅以两所四合院东西并列组成，分居兄弟，西宅之南和东宅东北有杂务院。两宅之间，利用东宅西厢房南山墙前的空间为过院，以联系二宅，山墙上砌砖影壁，大门在过院南，大门、二门之间连以甬道，处理颇为成功。二宅西北都凸起转角小楼，丰富了宅内景观，可能也有风水上的考虑（图9－43、44）。

马步芳是民国时西北回族军政要人，临夏马宅是甘肃规模最大的民居。全宅由居于西南的前院、西北的

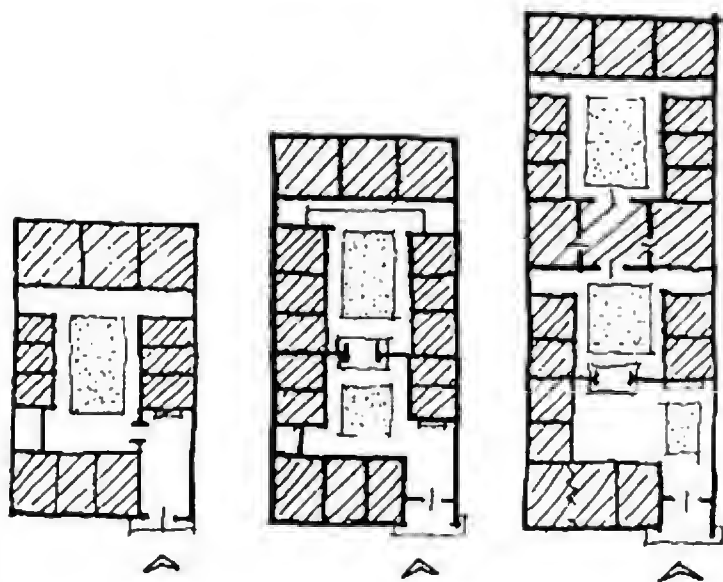


图 9-39　陕西四合院住宅组合方式



图 9-40　陕西乡村民居

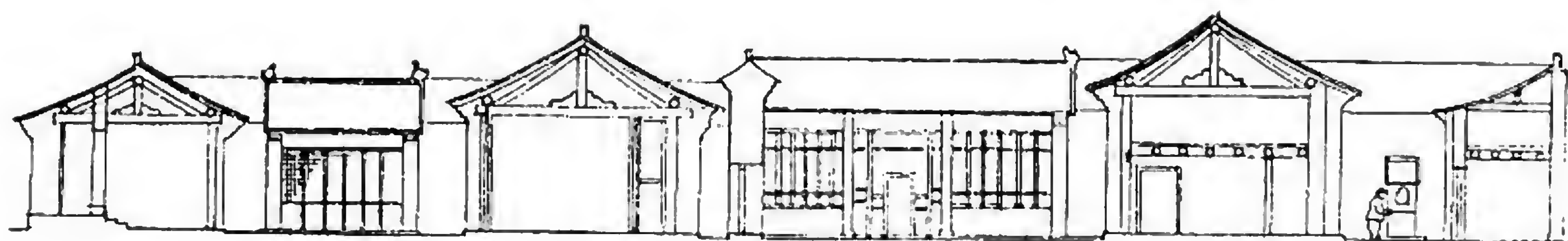


图 9-41　西安书院门某宅

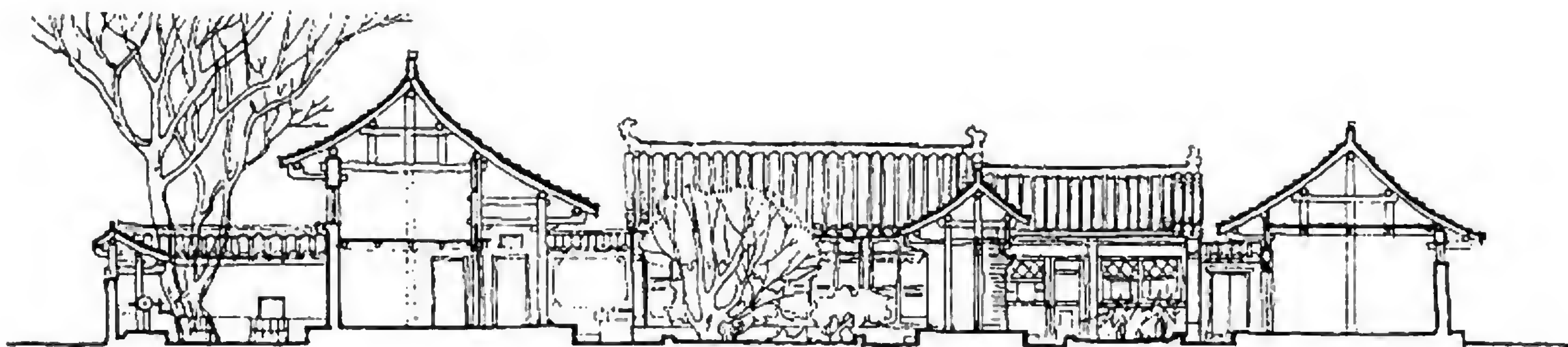


图 9-42　陕西城固某宅

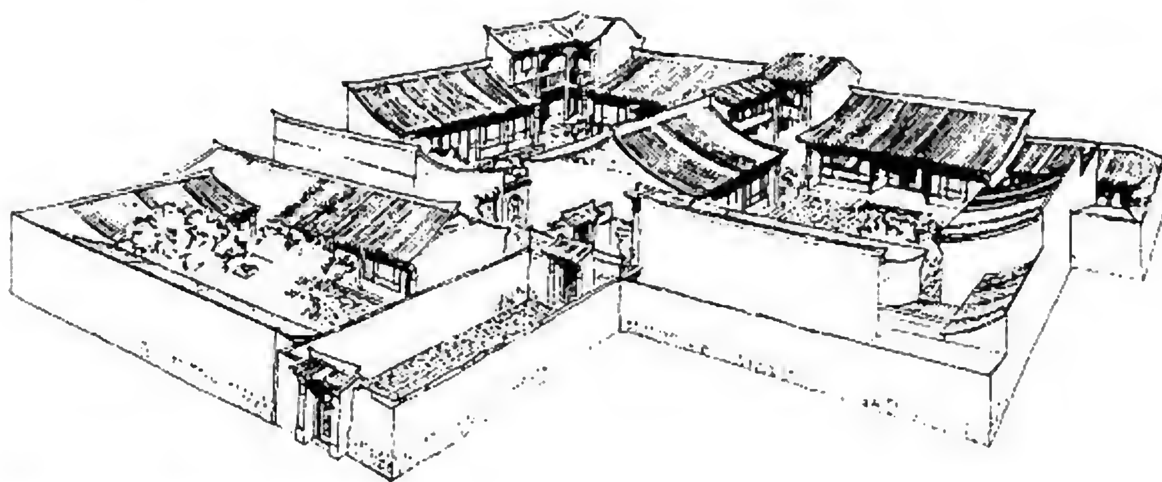


图 9-43　甘肃临夏白宅鸟瞰



图 9-44 临夏白宅



图 9-45 甘肃临夏马步芳宅主院



图 9-46 马步芳宅中心过院影壁



图 9-47 马步芳宅中心过院通向主院的门

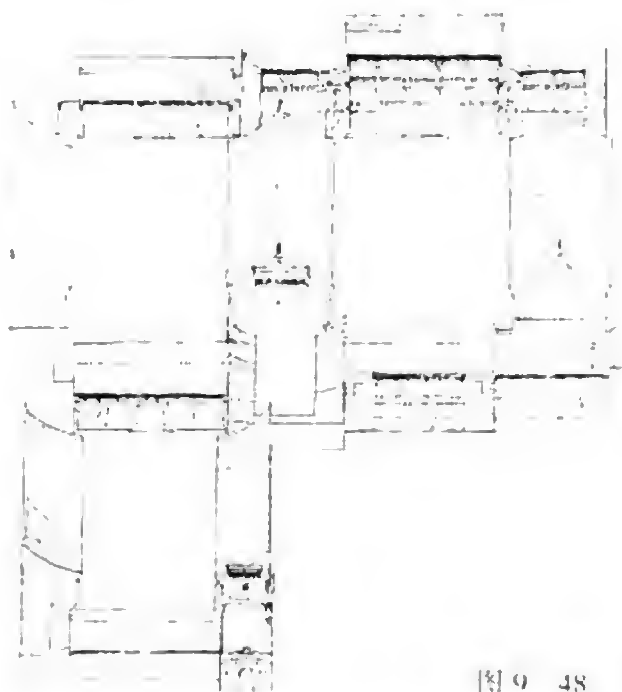


图 9-48 马步芳宅鸟瞰示意

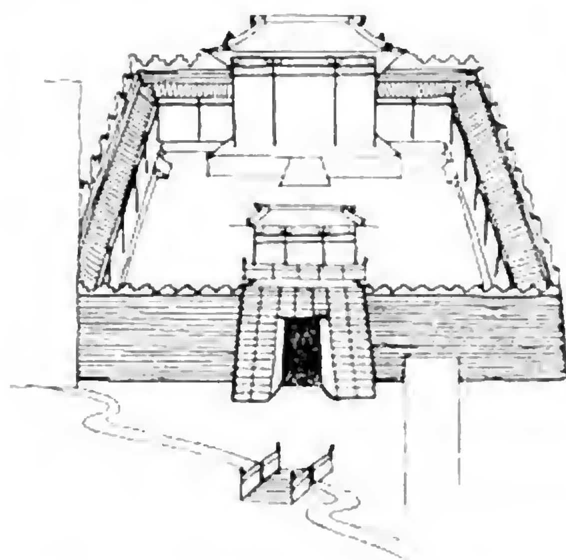


图 9-49 甘肃安西榆林窟五代壁画庄窠住宅

后院、东北的主院和东南的花园四部分组成。前院用为接待，在前院东南角有狭长的入口过院，过院北墙上迎面砌照壁。后院居住亲属。主院最大，居住主人和家眷。主院正房五间，三层，东西耳房两层，其规模在西北很为少见；南房也是两层，南房之东再接出一楼，周围廊，主人可方便的由此进入花园。此宅最富特点

的是在以上四部分之间的中心位置安排了一所三面围以廊、北面为精雕影壁的长方形过院，院四角各设一门，分通四部，既是全宅的交通枢纽，又极大丰富了空间构图（图9－45～48）。

甘肃东部和青海还有一种“庄窠”式民居，其特点是以高高的厚土墙包成方院，院内沿墙建土木结构平顶房，四合或三合，也有的呈曲尺形。平顶低于外墙，必要时人可立于屋顶上藉墙为掩体抵抗外敌，通常在大门附近临墙建土楼，以供瞭望。这种民居的防御性强，不但抗御外敌，也防御风沙，每当大风扬沙，皆越院顶而过，院内仍然平静，对于历来战争频繁和多风沙的地区来说十分合宜。庄窠可能起源甚早。早在汉代，西北驻军的烽燧亭障即与此大同小异。在酒泉魏晋壁画墓中，也画有此类建筑，题记为“坞”。在敦煌石窟五代和北宋壁画中也有表现（图9－49）。敦煌将此类建筑称为“堡子”，有时很大，居住几十上百户，俨然一座小城。

二　南方院落民居

南方院落民居仍以四合院为主，规整对称，布局原则与北方大同小异，但建筑单体的外形与北方有别，如多使用马头墙，结构较为轻巧，形式较为多变，楼房也较多。大型民居则多围绕中心四合院向左、右和后方发展，形成很大的院落组群。总之，南方院落民居较北方同类民居更为多样化。现分举数例以为概括。

中小型院落民居

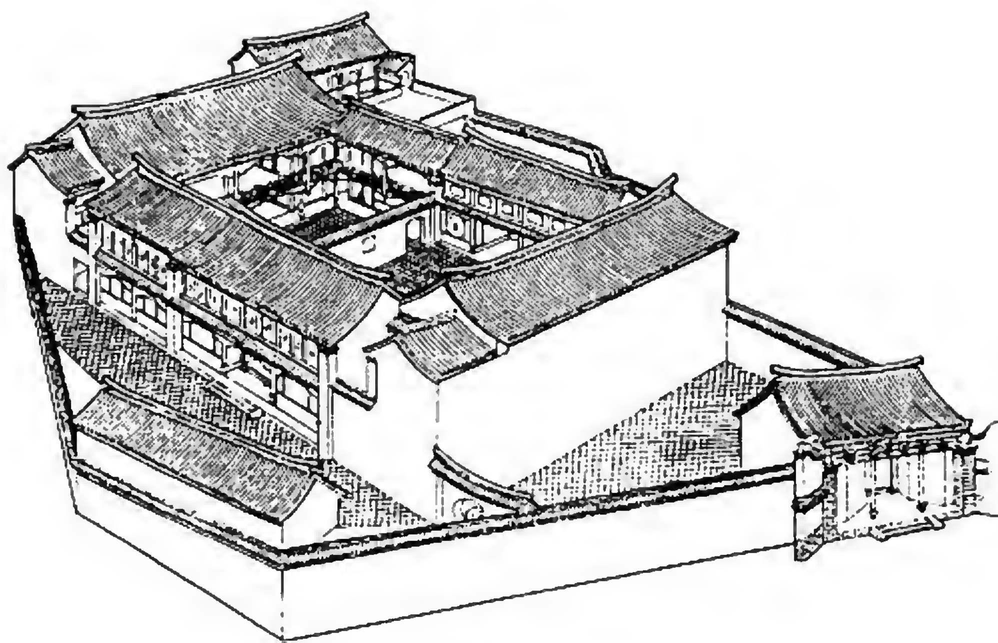
南方中小型院落民居有一个或两个院落，形式多样，在总的规整格局中，显出不同的面貌。

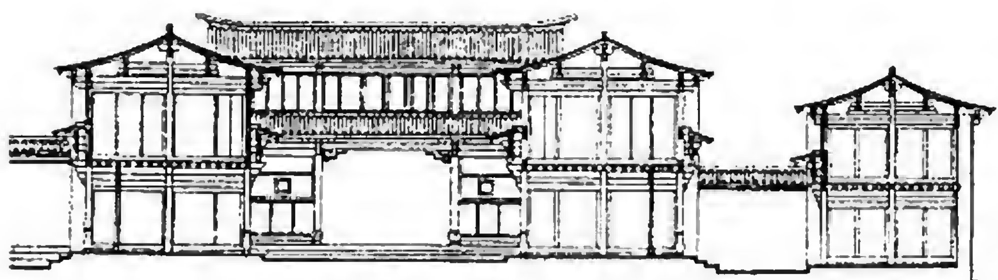
云南石屏虽远处边地，但接受中原文化的影响十分显著，素有“文献名区”之称，民居结体基本与中原相同，又具有自身特点。石屏民居往往以对称均齐的基本单元为中心，再根据地形环境和自身要求，向纵横两个方面自由生发，总体不求对称，相当生动。如某宅以两个相向的三合院为中心，均齐对称，中隔以墙，墙上有门，各屋都是楼房，并有耳房构成小天井。其中一院较大，可称为主院，堂即设在其中正房。以上中心部分以外不再要求对称。全宅大门即根据街道走向设在堂的后面，斜向，且有很气派的门屋；入门后几经转折，进入不规则形的侧院，再在主院厢楼下进入主院。与主院相对的内院居住内眷，内院左侧的偏院后屋可能用为书房，面临花园。各屋都是硬山顶，不用马头墙。全宅空间变化丰富，木结构轻巧玲珑，披檐穿插多趣（图9－50）。

云南建水一宅，基地呈梯形，围绕一座典型的方形四合院有许多小院，空间划分极好，如入口、倒座房南侧的独立小院及东部三角形地段的几个小院等（图9－51）。

阆中在四川北部，先秦为巴人之都，秦以后置为郡县，由于地扼陕甘通向川鄂滇的要道，成为西南军事和交通重镇，与中原联系紧密，使阆中的文化受中原文化影响颇深。因而，阆中民居与四川其他地区民居较为自由的作风不尽相同，却与北方院落民居作风接近，总体布局一般相当规整。但房屋被连成一体，挑檐下均可走通，避免雨天的不便，结构采用穿斗梁架，外观也颇富轻巧意味，仍显出四川建筑的风格。阆中谢宅由前后三院组成，布局甚为规整。大门在正中，有门屋，二门相当于北京四合院的垂花门，两门之间为前庭，无屋，植花木，是为过渡。二门内的三合院大而方正，为主院，正房三间带两耳房，正中一间为堂，其他房间及厢房均作居室。通过堂屋进入的横长后院，用于厨厕杂务（图9－52）。

四川峨嵋山徐宅，寓变化于规整之中，结合乡野自然山景，不设院墙，更为生动。徐宅在峨嵋山山腰万年寺旁，是一座山间别墅，四周青峦叠翠，秀色可餐，环境极为清幽。宅坐东向西，宅门在南，有小门屋，门外为登山石梯路。入门登阶，西转可进入宅前部开敞的三合院，向东即进入主院。三合院正中一屋可待客可览景，前砌堡坎，下临矮墙小园。左右二屋前伸，利用地形建为两层，上层与主院平，作书房，三面都有美人靠；下层开敞，堆柴草。主院方整，仍是一正两厢格局，较封闭，屋顶连成一片，四周皆是檐廊，雨天无虞。主院北侧附一东西长条形天井杂务院。天井院东即全宅东北角，耸起一座小楼，楼上四围皆挑出为廊，更是点睛之笔，登临凭眺可尽得峨嵋秀色，不负大好山河，且丰富了全宅构图。徐宅使用轻巧的穿斗结





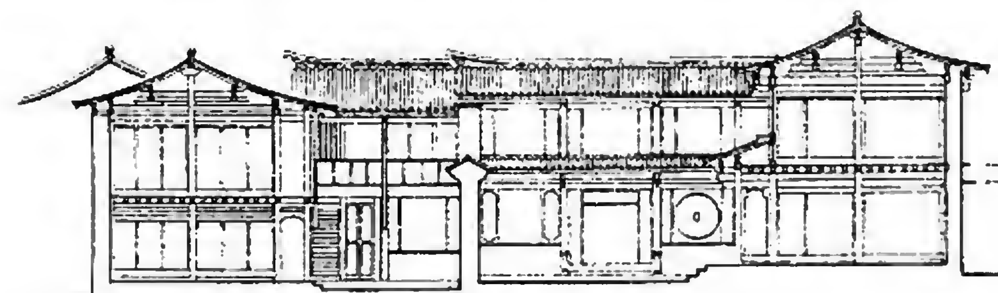


图 9－50　云南石屏某宅

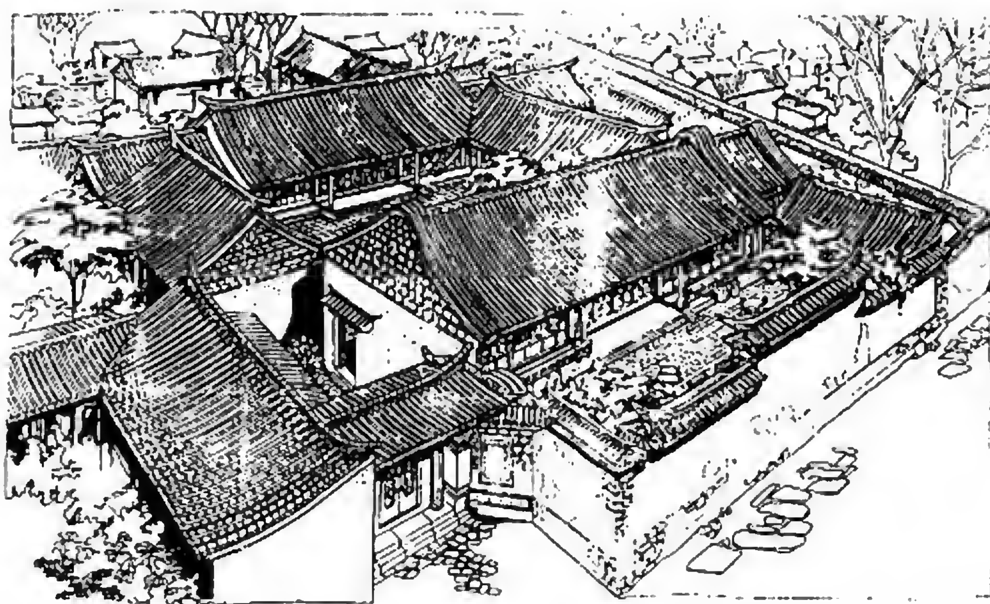


图 9－51　云南建水某宅鸟瞰

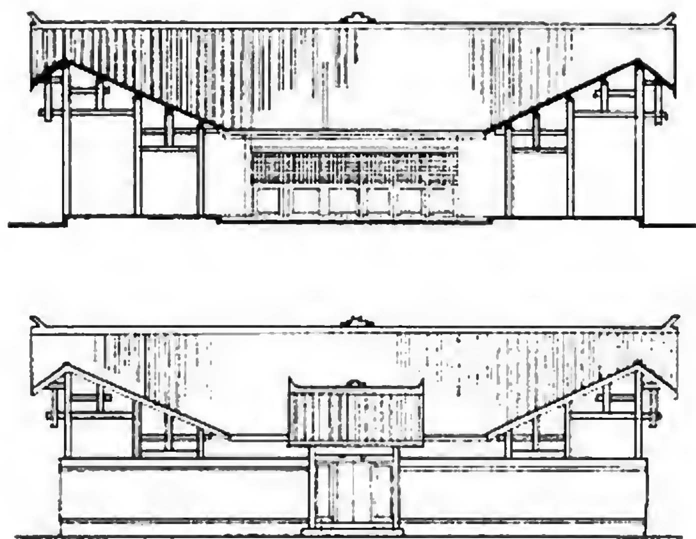


图 9－52　四川阆中谢宅

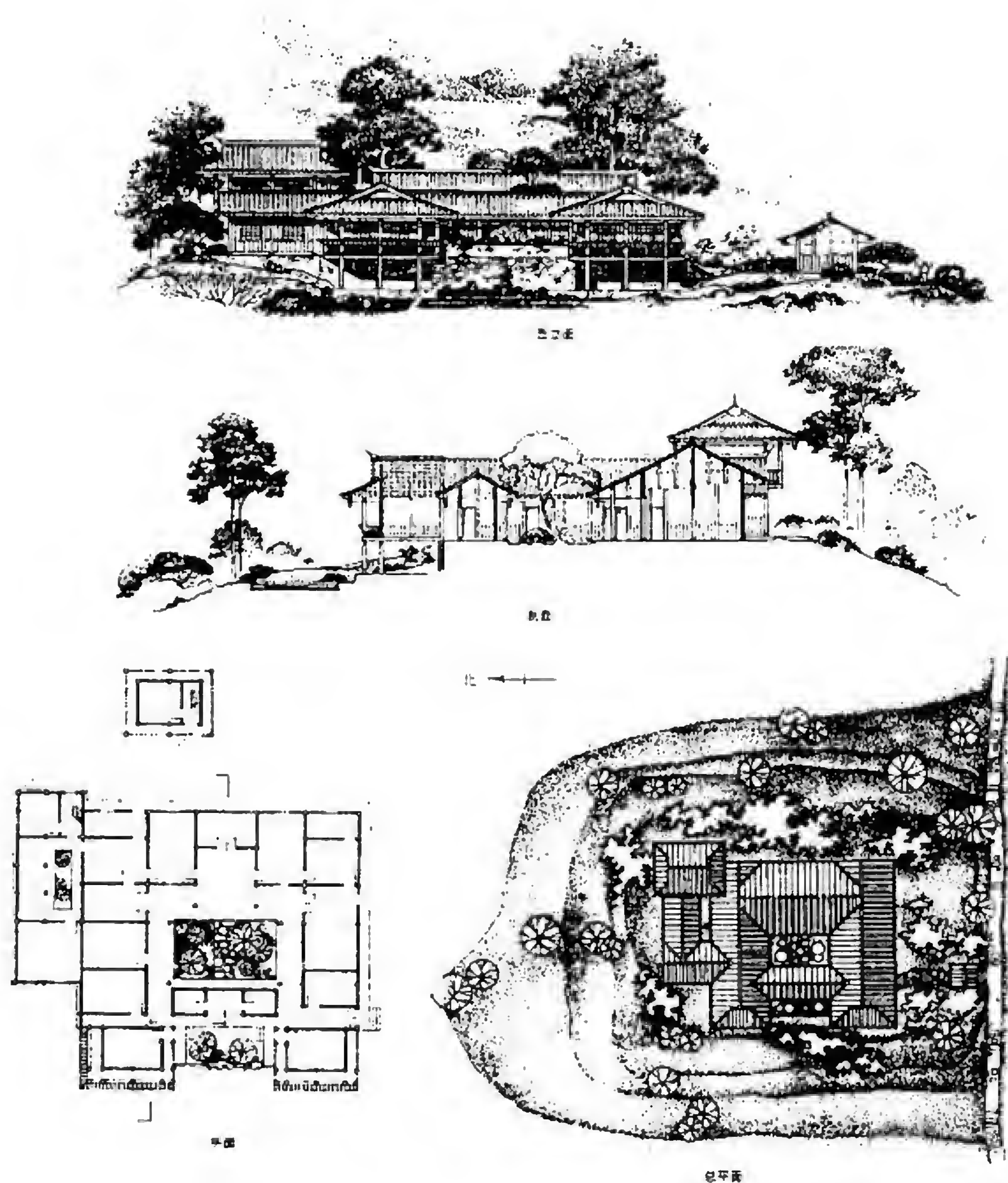


图 9－53　四川峨嵋徐宅

构，屋坡合度，出檐深远，玲珑素雅而气质文秀（图 9－53）。

浙江东阳及其附近地区的“十三间头”民居，通常由正房三间和左右厢房各五间共十三间组成三合院，都是楼房，院内砌精美石板。各楼底层向内一面都有前廊，上覆腰檐，正房左右山墙与厢房前廊围成两个狭

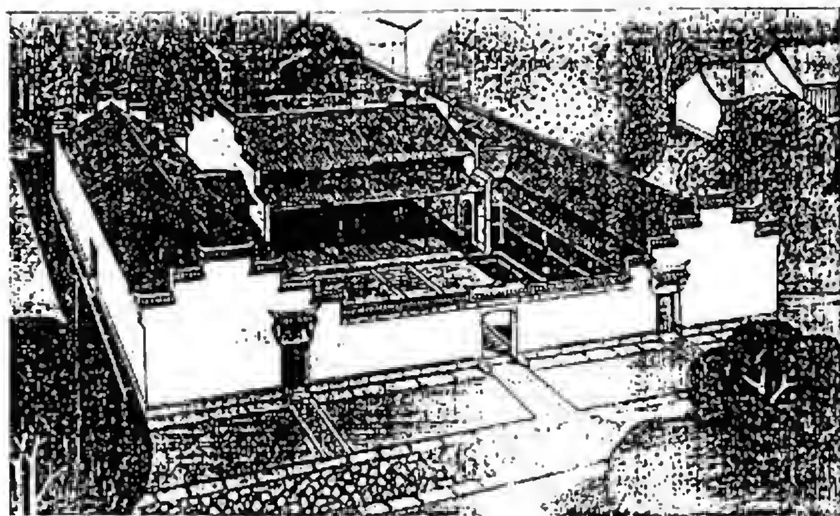


图 9-54 浙江东阳水阁庄叶宅三合院住宅透视

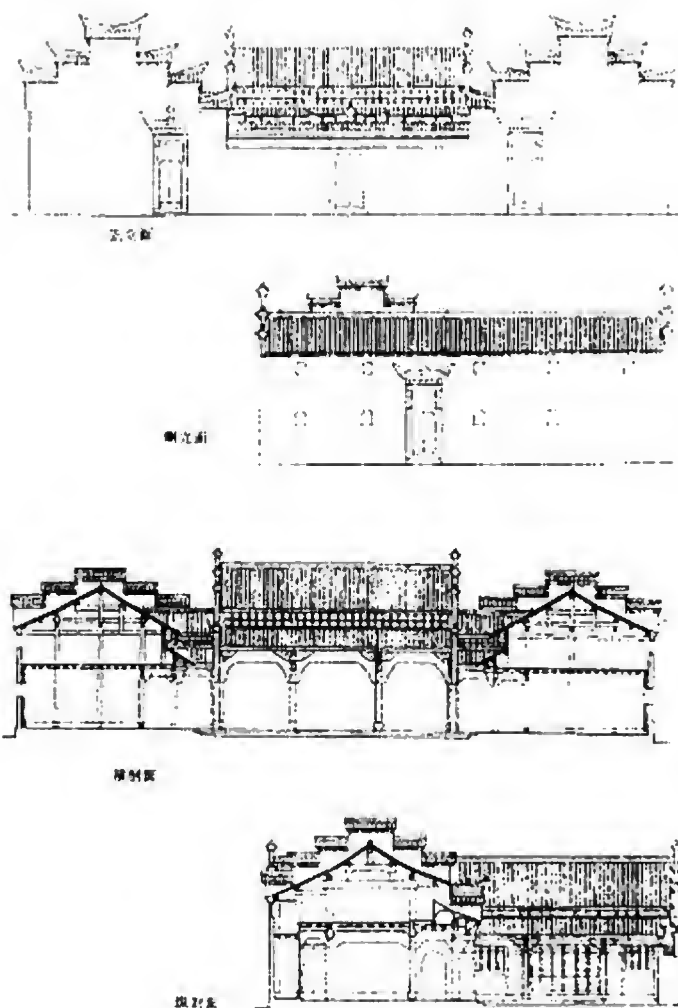


图 9-55 叶宅立、剖面图

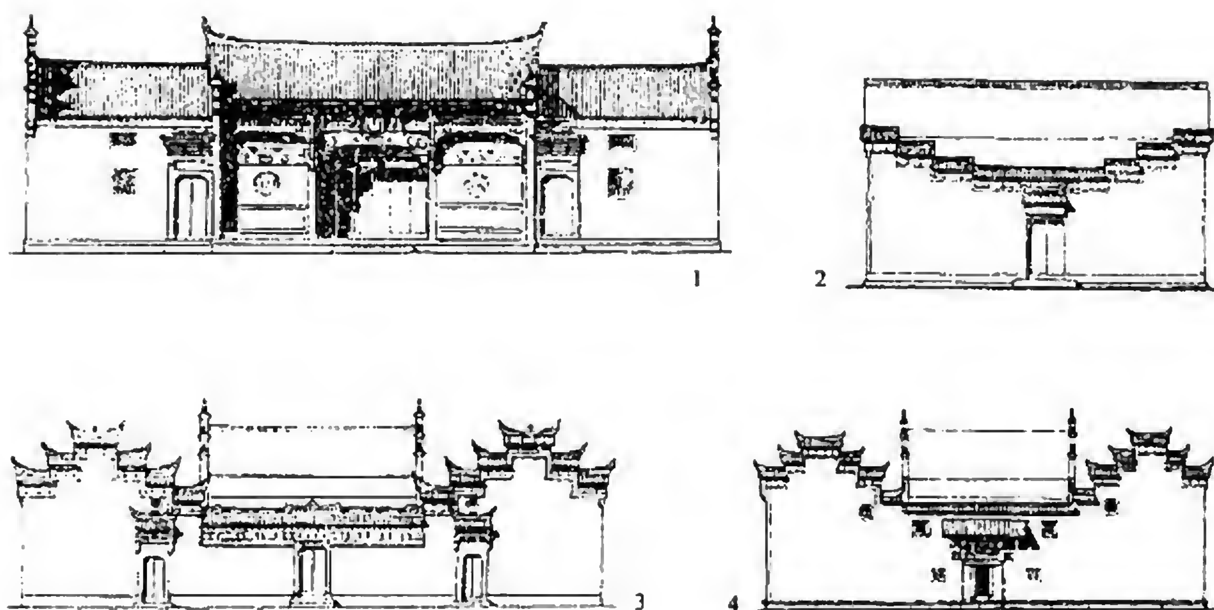


图 9-56 浙江“十三间头”及三合院住宅入口典型立面

1 东阳白坦乡吴宅（中部） 2 肖山临浦金宅 3 东阳“十三间头” 4 金华“十三间头”

长天井。三座楼都是硬山顶，两端均有马头山墙。三合院前有墙，正中开门，左右廊通向院外也各有门。此种布局非常规整，简单而明确，院落宽大开朗，给人以舒展大度堂正之感。水阁庄叶宅、虎鹿镇石板门堂和白坦乡吴宅（务本堂）是其典型。吴宅前沿是门屋，立面中部高起，又有前后两个十三间头串连，左右隔巷又各两个，总共六个十三间头，共为大宅。东阳是明清著名的木雕之乡，木雕通常施在柱头、檐廊等处，异常精美（图 9-54～56）。

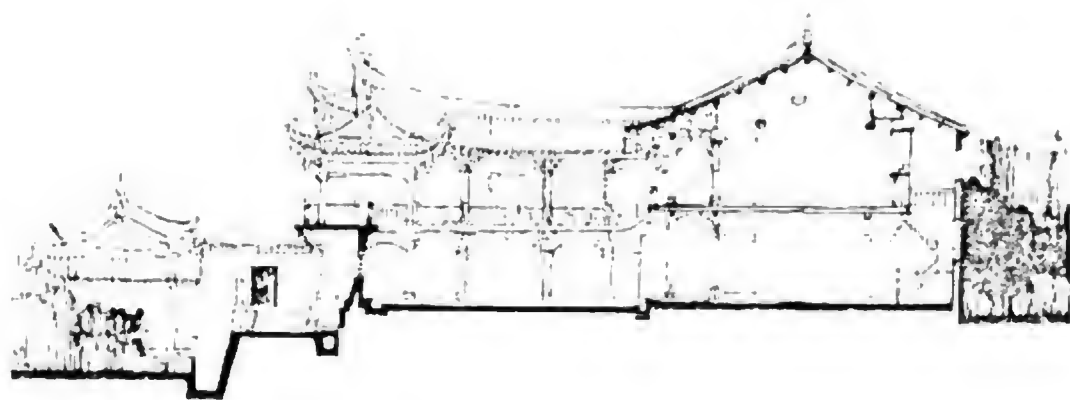


图 9－57 福建涵江林宅



图 9－58 湘西永顺王村土家族某宅

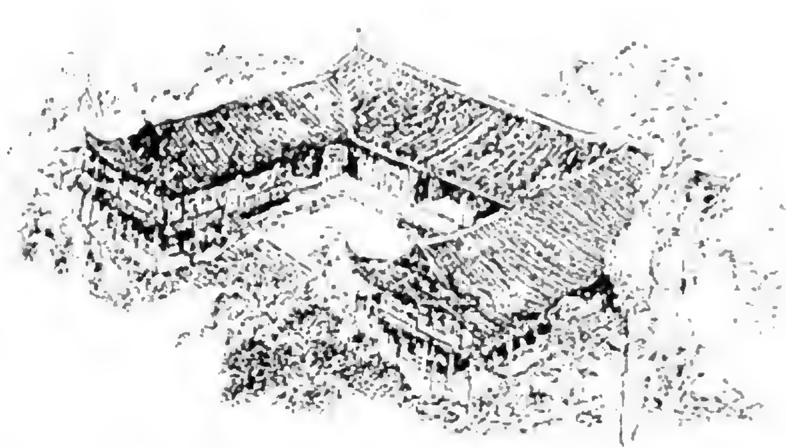


图 9－59 鄂西某土家族三合院住宅

福建涵江林宅，也是三合院，组合类似浙江的十三间头。大门上建方亭，形式活泼（图 9－57）。

湘西鄂西是土家族聚居地区，约有六十余万人。清康熙时土家已接受“改土归流”，生活习俗和文化与汉族已很接近，通用汉语文。简单的土家族民居只是一座三间平房，或只在平房一端前伸为楼，平面呈“L”形。典型的土家民居为平房五间，在平房两端都伸出楼房，成为三合院，但一般不设院墙，可以湘西永顺王村某宅作为代表。此宅在平台后建正房，最中为堂屋，两旁为居室，再旁为厨厕。正房左右前伸为楼，底层地面比平台低，用为贮藏；楼面比平台高，用作书房、客房或闺房，并有外廊。厢楼屋顶不高出正房。土家民居的结构多用满瓜满枋的穿斗架，即所有瓜柱皆直通而下至最下横枋，而横枋极密，多者可达十余条。构架仍保留有举折、生起、侧脚等较古老的做法。正房为悬山顶，厢楼为歇山，由屋内伸出弧形上挑的挑枋，支承起翘的屋角（图 9－58、59）。

只有少数规模较大的民居才由多个合院组成。鄂西某宅较大，由一个方正的三合院主院和两侧条形侧院组成，前有独立门屋和横长前院，右前角竖石砌碉楼一座。主院正房单层，两厢为楼（图 9－60、61）。

大型院落民居

南方大型院落民居由多个院落组合而成，在江苏、浙江及湖南、江西、广东、福建所见甚多，台湾也有遗存，均为富家所用。这些地区，在魏晋尤其宋代以来，由于中原衣冠南渡，受中原传统文化熏陶日深，再结合南方环境，化而为大宅，其风格既保持传统气息，又较北方的厚重朴拙更为清新自然。此类大宅的典型布局多分为左中右三路，中路由多进院落组成，左右隔纵院为纵向条屋，对称谨严。有的大宅规模十分巨大，除中轴一路外，已不完全对称。还有一些拥有附宅园林，在宅内各小院中也堆石种花，称为庭园。庭院深深，细雨霏霏，花影扶疏，清风飘香，格调甚为高雅。

浙江长兴王宅，约建于清道光、咸丰年间（十九世纪中），形态较为典型。从楼层平面分析，全宅中部



图 9-60　鄂西某土家族三合院多院住宅



图 9-61　湘西鄂西土家族三合院住宅数例

是由一个山字形平面的前楼和一个 Π 字形的后楼联接组成，前附横长前院，宅门在前院正中。左右二路隔纵长侧院各建条形屋一座，单层。前楼下层中央三间为堂，左右各一间可能是客房，前院也随之以墙分隔为三，缓和了前院的狭长感，也使客房有了专属自己的小院。前楼的山字形状使堂后左右各有了一个小天井，增强了堂屋的光照，也享受了穿堂风的凉爽，颇有创造性。这样，其实只由两列横屋组成的简单布局就有了

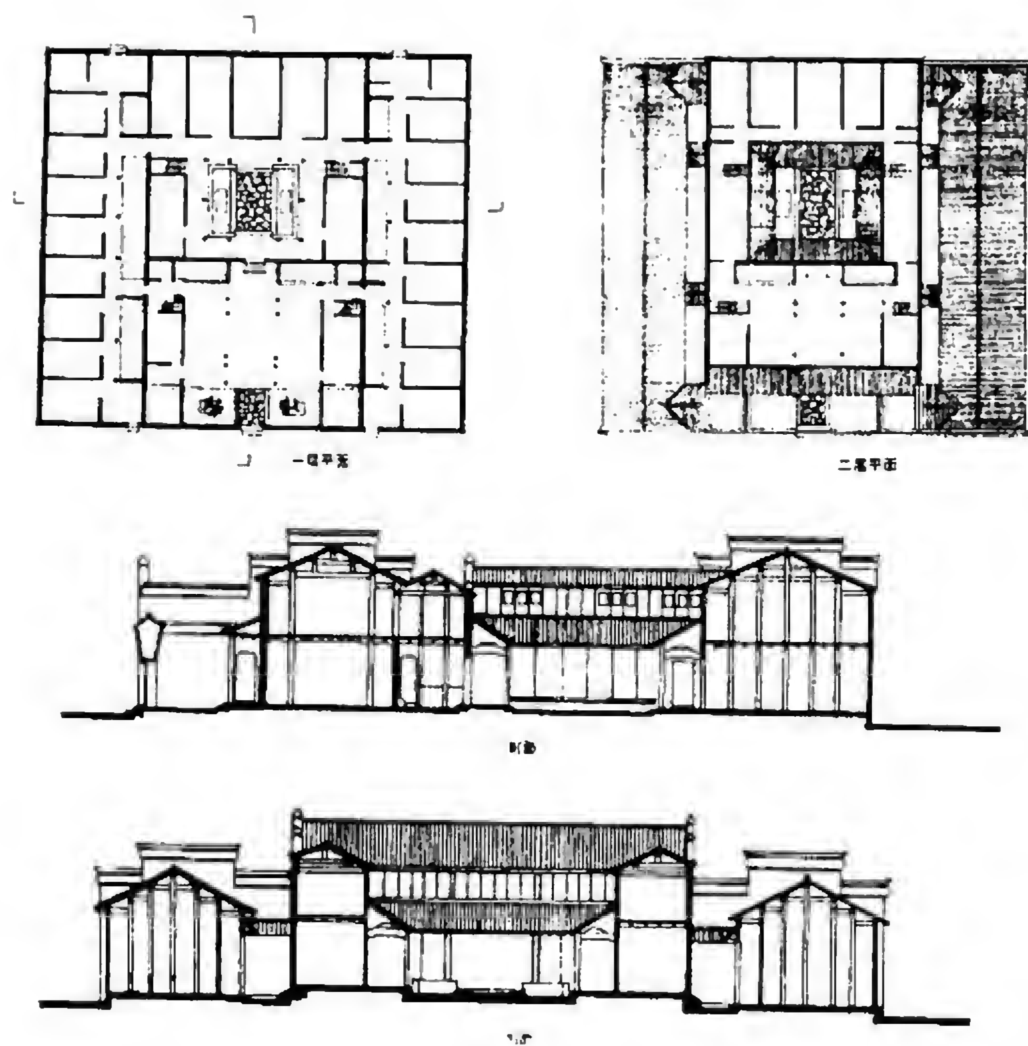


图 9-62　浙江长兴某宅

大小六个天井和院落，空间大大丰富了。堂后置屏，隔断了视线，内宅的私密性得以保证。前楼上层和整个后楼都是居室。左右两边安排客房、仆室及厨、厕、贮藏等屋，它们与前堂后宅各有廊道相通，相机使用，前后左右互不干扰。纵院两端各设边门，共四座。王宅粉墙青瓦，宅门上加砖雕门楼，覆青瓦，硬山砌马头山墙，色调和形象清丽典雅。长兴在浙江西北部，邻近徽州，可以看出，它的风格与下面将要介绍的徽派建筑颇有相近之处（图 9-62）。

浙江义乌“八面厅”建成于清嘉庆十八年（1813），中部由呈日字形平面的三组横屋组成，前两座为单层厅堂，后横屋为楼；左右二路各附两组朝向中部的“Π”形平面三合院，前组较大。全体完全规整对称。宅的正立面十分神气，中部五开间，左右接侧屋的马头山墙，为“横向五段”式构图。墙下的边门上有瓦檐，也很隆重。义乌邻近东阳，受到享有盛名的东阳木雕的直接影响，“八面厅”的木雕非常精彩，砖雕和石雕也颇不俗（图 9-63）。

此宅现存部分之前隔横长院曾有一列花厅，厅前更有花园，现均已不存。

类似以上二例的住宅在浙江很多，如东阳的“含华佩实”宅和邵宅，正面构图都是横向五段式，中央为大门，左右各有一座边门，分别通向左中右三路（图 9-64、65）。

福建泉州亭店阿苗宅和晋江庄宅都很典型。阿苗宅在左、右二路前部两座横向屋之间各加卷棚顶，连接二屋好似工字（图 9-66、67）。

浙江义乌“后草院”建于乾隆间，由几个中小型宅院组成一群，居于中心的主院称“义牲堂”，东面类似前后两个“十三间头”，西侧隔纵长天井加一条屋（图 9-68）。“后草院”村的环境构图处理十分丰富，值得注意。

台北安泰厝是台北地区优秀民居之一，约建于清道光三年（1823）[6]。全宅也分三部，中部为四合院，左右为纵向三合院，都是平房，前后二排房与纵轴垂直，左右四条房与纵轴平行，当地称为“两落四护龙”。

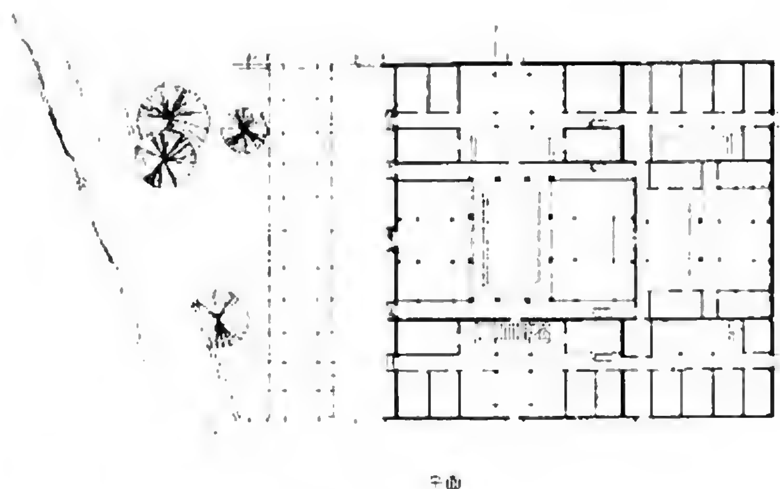




图 9－64 东阳“含华佩实”宅全景

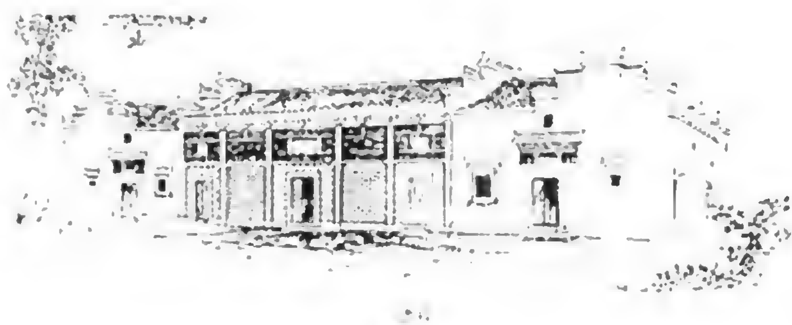


图 9 63 浙江义乌“八面厅”宅



图 9 65 东阳卢宅局部

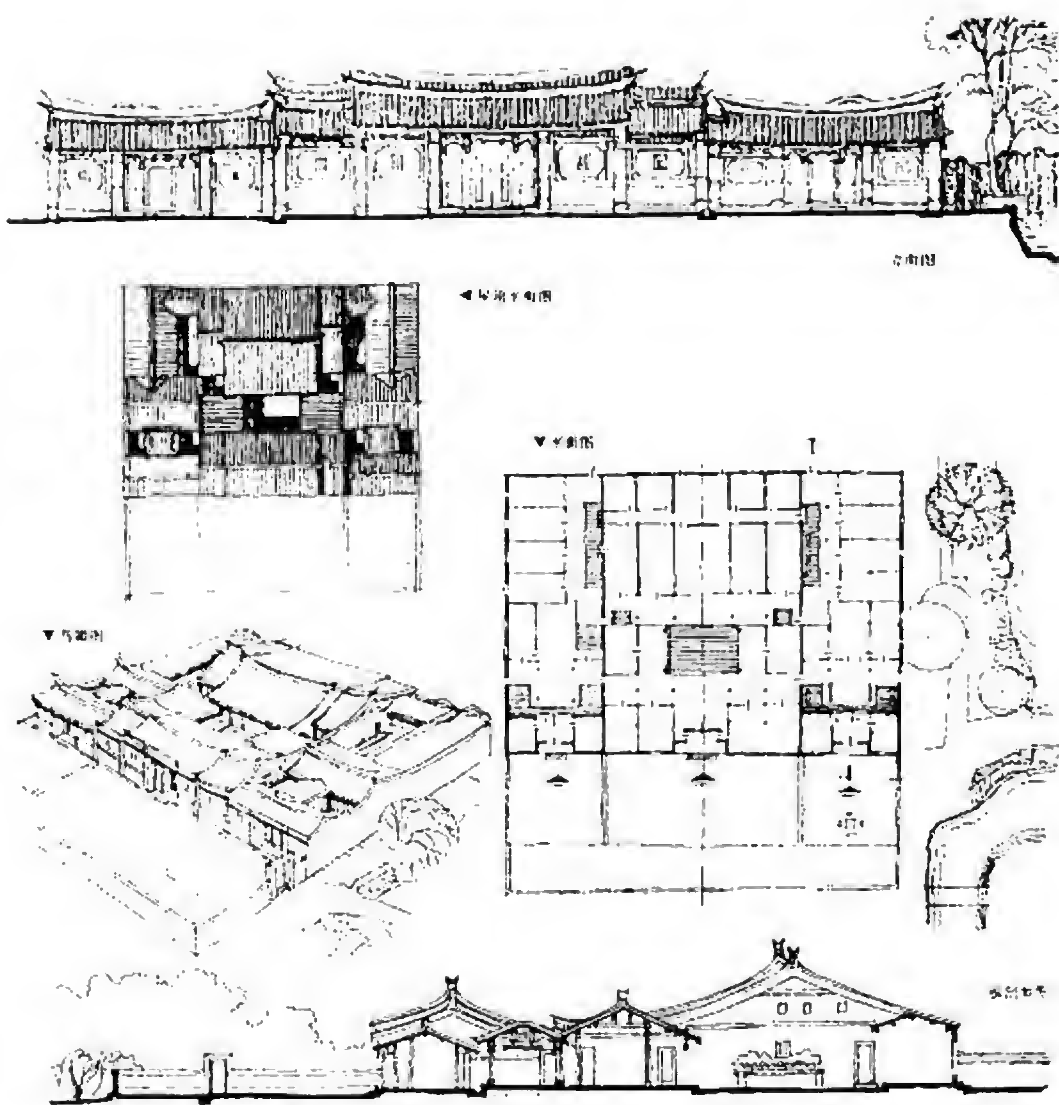


图 9－66 福建泉州亭店阿苗宅

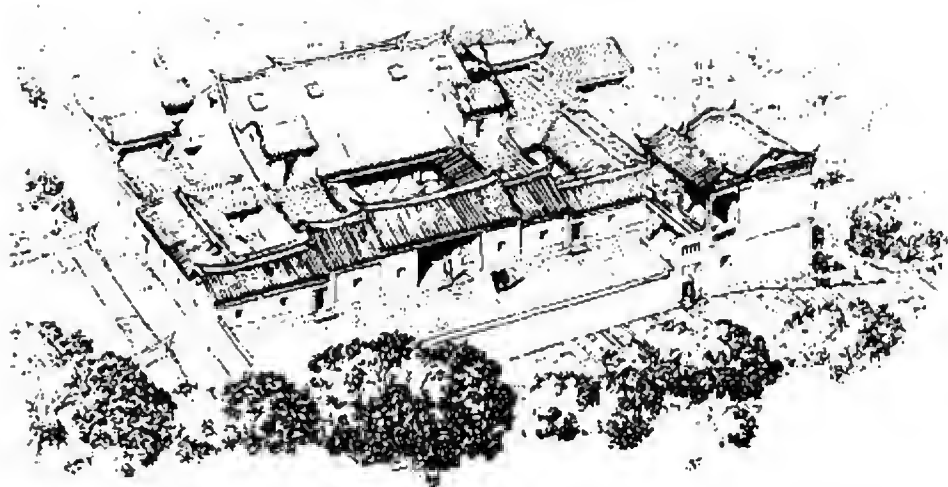
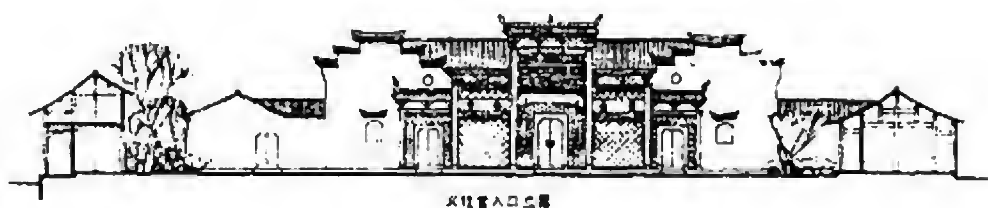


图 9－67　福建晋江庄宅鸟瞰



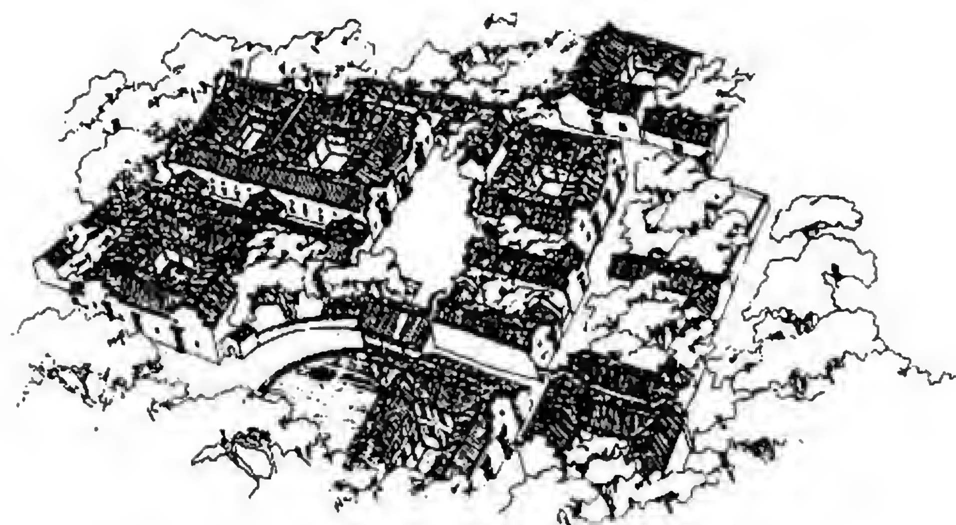


图 9－68　浙江义乌"后草院"住宅群

中部前屋正中小三间为门屋，前墙两次折转凹入，形成"吞口"前廊。门屋左右各两间耳房，连门屋共七间，耳房与外墙之间设内廊。隔着横向院落，后屋全宽与前屋同，但改为五间，正中为向前开敞的堂，左右和两侧各两间厢房都是居室。次要居室和厨房都在两列纵屋。纵院以廊隔为前后二部，分称日井、月井、龙池、虎池，消除了纵院的狭长感。正立面构图也是横向五段，而中段颇长，中段屋顶又分为中高边低三段。门屋前廊平面凹折有致，既划分了立面，也加强了宅门的地位。屋坡的凹曲和生起及屋脊的生起都很明显，保持了中原较古老的作风（图 9－69）。

安泰厝因城市道路穿过，现已拆除，但构件仍存，有待易地恢复。

台湾建筑，包括民居及文庙、佛寺等，都与福建同一风格，除上举屋坡和屋脊做法外，还有如广泛采用红砖红瓦，木雕繁复，灰塑华丽等特点（图 9－70、71）。实际上，除属于百越族系聚居于山地的少数民族原住民外，绝大多数的台湾居民都是近几百年间从大陆迁居去的，尤以福建人最多。

三　南方天井民居

古以八家为井，"井"字早就引伸为乡里或家宅。"天井"在古文中又指天花板，也泛指四周高中央低下之地，以后引伸至民居，其实也是一种院落，只是各面房屋多是楼房，包围的露天空间甚小而高。

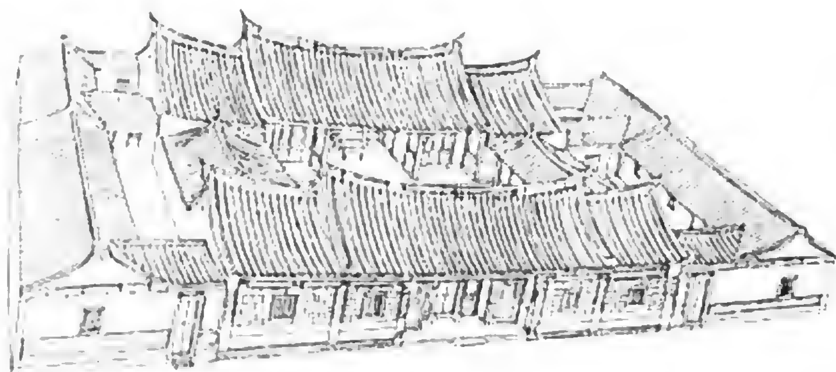


图 9－69　台北安泰厝平面及鸟瞰

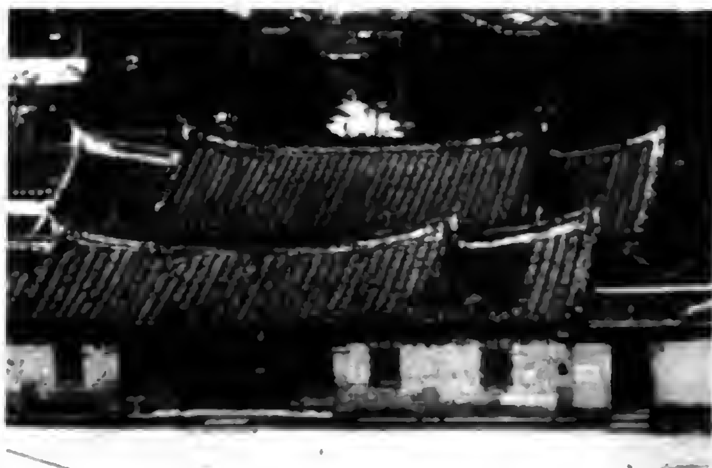


图 9－70　台北林安泰宅



图 9－71　台北林宅

南方炎热多雨而潮湿，多山地丘陵、人稠地窄，住宅布局紧凑，密集而多楼房，所以中小民居的布局都很重视防晒通风，也注意防火，由此而构成天井民居。其基本单元是以颇小的横长方形天井为核心，四面或左右后三面围以楼房，阳光自然射入较少；狭高的天井也起着拔风的作用，有利通风；民居的正房即堂屋向前方天井完全开敞，可见天日，实际上天井已成了起居的空间；民居四面都向天井排水，所谓四水归堂，再由地沟排出宅外，不影响邻宅；外围常耸起封火山墙（马头墙），可防止火势蔓延。由于天井院的这许多优点，使它在南方特别盛行。

中小型天井民居

中小型天井民居在皖南赣北古称徽州的地区最为盛行，水平也最高[7]，现即以此为代表介绍如下。徽州小型民居的基本单元就是一个天井，房屋从四面或三面围绕着天井，故最基本的天井民居平面呈“口”形或“Π”形；若正房后还有后天井，布局就成了“日”形或“H”形，堂屋充满穿堂风，更加凉爽。或在后天井后部又有楼房，布局即呈日字形或“曰”形。有时以两幢或多幢宅院横向组合成较大住宅，隔墙上有门相通。厢楼进深较小时只作为空廊，进深大的则可作居室。四合天井院的宅门常开在正中，门内倒座楼下层作门厅，有迎门屏墙，楼上可以和左右厢连通。三合天井院正面只是院墙，没有倒座楼。宅门如开在前左角，入门后左转即进入天井，与北京四合院前左角大门内的空间作用相同。也有视地形而开在左墙前部，未见有开在前右角者。正房屋顶是双坡硬山，其他三面房屋都是朝向天井的单坡（图 9－72～75）。

徽州在西周以前属《禹贡》所说的扬州、“春秋属吴，吴亡属越，越亡属楚”（《元和郡县图志》卷二十五）。秦汉时称黟歙，三国称新都，晋与南朝称新安，隋称歙州，宋改徽州，明清沿之，辖境当今皖南黄山市（屯溪）、歙县、黟县、休宁、祁门、绩溪和江西婺源等新安江上游地区。而就其建筑风格的影响来说，徽州建筑应也包括太平、石台及江西景德镇等邻近地域。

徽州多山地丘陵，“地狭人稠，力耕所出，不足以供，往往仰给四方”，于是转而注重土产和手工业。东晋南朝时南迁到徽州的北方世家又带来了经商的本领，徽人乃利用新安江航运之利，开始发展商业。明中叶至有清一代，徽商最负盛名，操纵了长江中下游的金融，有“无徽不成镇”和徽人“十室九商”之谚。明人





图9-72 安徽歙县村落
图9-73 安徽徽州某民居
图9-74 徽州民居建筑群
图9-75 徽州民居内景





谢肇淛在《五杂俎》中说："富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右（山西）"。徽商致富后即返乡大筑宅院、祠堂和书院，大大推动了建筑的发展。徽州与山西也有不同，前者的文化气息更浓，文化素养更高。早在东晋，南迁的衣冠世家已带来了北方较高的文化，此后南迁士人不断，徽州风俗已由质趋文，至南宋，"俗益向文雅"[8]。明清徽人又主要在江南经商，而江南苏扬一带正是人文茂盛之区，徽商得此陶冶，致富后仍响往文化，力勉子弟读书，商而好儒，儒而则官，官、商、儒三位一体，是故历代徽州人才辈出，在全国都有很大影响。包括徽州建筑在内，徽州的文化还反映在诸如徽剧徽调、新安画派、徽派印章、徽州版画、徽州三雕（木雕、砖雕、石雕）、徽派盆景等艺术种类，以及新安理学、新安医学等学术，皆独擅一时而影响久远。所谓文房四宝的湖笔、徽墨、宣纸、歙砚，以至徽派菜系，也都出在徽州。在这种文化气息特别强烈的熏染下，徽派建筑的文人气息颇为浓重，与江南建筑互为表里，皆以清素淡雅为尚，而与晋中大宅的豪健格调略异。因徽州建筑的独特成就和实物保存之丰富，现已享誉学界，称为"徽派建筑"。现举其数例略作分析。

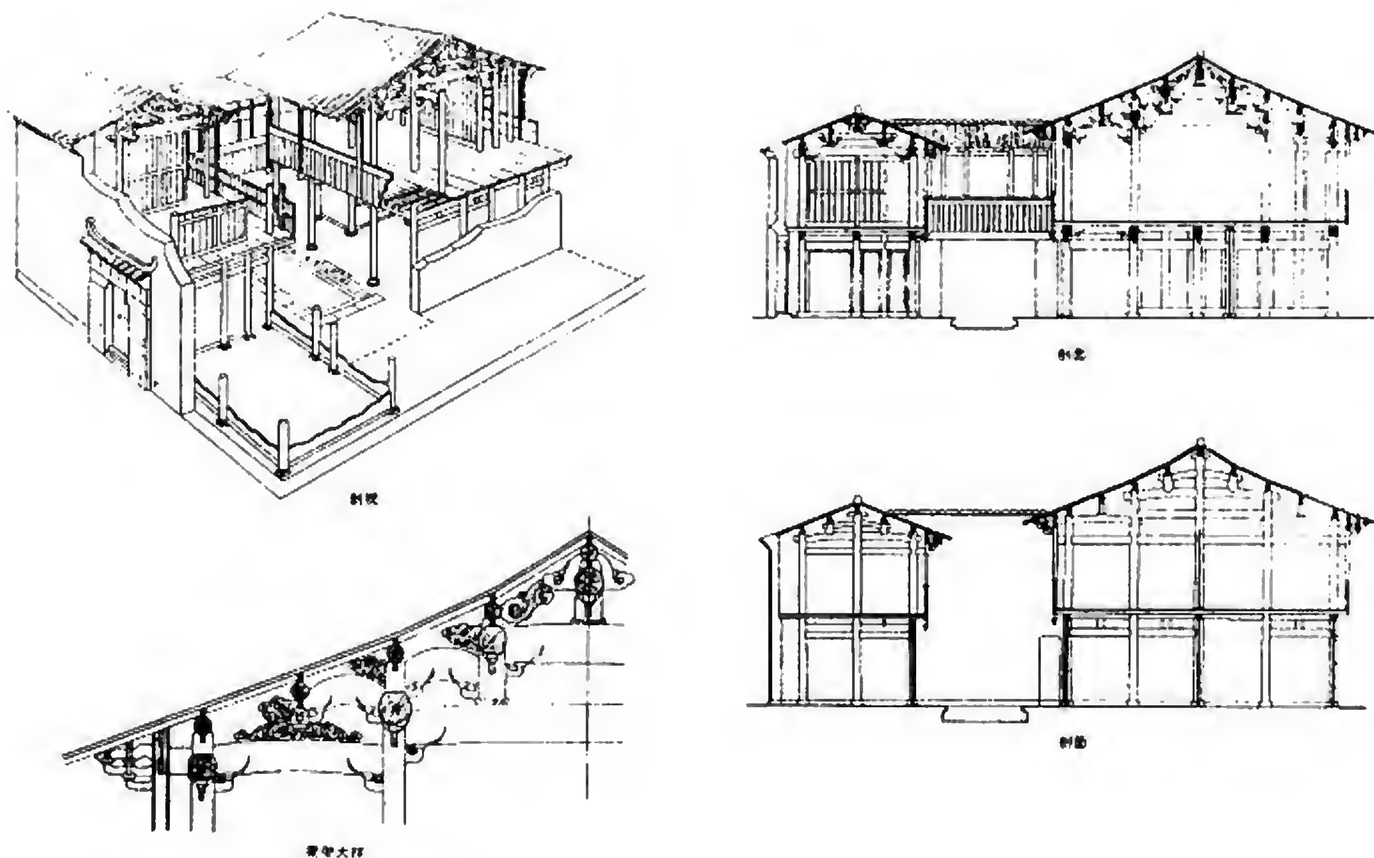


图 9－76　安徽歙县西溪南村“老屋角”

现存徽派民居多属清代，歙县西溪南村吴宅（“老屋角”）建于明，可作为明宅的代表。宅已残，坐南朝北，宅门在中轴线上，门内由屏门左右进入天井。此宅原为二进，现只存第一进。内部以横长天井为核心，四周建楼，正房五间，正中一间开间较大，前沿完全开敞，称堂。堂前有通阔三间的前廊，加强了堂的开豁之势和气派。东西厢为廊，设楼梯，其他房间都是居室或厨房。值得注意的是此宅楼层较底层为高，楼上梁架雕饰十分华丽，显然主要使用房间在楼上，底层只用作厨房、贮藏或次要卧室。这种布局，与清代民居以底层为主颇为不同，相信保留了较古老的方式。老屋角的正房为悬山顶，也是徽州早期民居的特点（图 9－76）。

先秦徽州先后隶属吴、越和楚，其实吴国和越国的主要居民都属百越，楚虽亡之，以后又归于秦的一统，三国时的吴国并曾对其大加征伐，但越族之众并未全部消失[9]，日后与汉族融合，他们的一些习俗必有所保留。越族盛行干阑居，有理由认为，上例以楼上为主要居住层的居住习俗，正是干阑居的厥遗，透露出此类民居是南方原有的干阑居与北方传来的院落式民居的融合。明代以后，干阑的痕迹更少，底层加高，楼层减低，楼上只用为贮藏和次要居室，楼上梁架的装饰也被取消而转用在了楼下，是以地居为主。但楼上朝向天井的一面常做成挑出的“美人靠”栏杆，是木雕重点施用的部位之一。实际上，每当夏日，楼上颇为闷热，主要居住移往楼下，以楼为隔热层，是合理的发展。

景德镇桃墅村汪会黄宅，建于明末，是十分少见的三层民居。门向西南，开在中轴线上，无门屋。全宅由两进三合天井串连组成，前进左右厢为廊，两层，正房高三层，但底层之堂通高两层，向天井敞开。后进左右厢为房，三层，正房与前进正房同。虽然后进厢房第三层仍比下两层高，但两座通高两层的堂屋非常高敞开豁，已呈地居为主之势。堂屋面阔三间，但前堂左右被左右厢廊挡住，不能完整显露，而立面仍有显三间的前廊，表现出气派。汪宅已全用硬山屋顶，并使用了高出屋顶的叠落式马头山墙（图 9－77）。

马头山墙又称封火山墙，约始于明弘治末年（十六世纪初，明中叶），以后即为徽派民居山墙的主要形式，并传到南方各地，十分通行，成为天井式民居及其他南方建筑的一大造型特色。正房的马头山墙与厢屋的后墙组成了极富变化趣味的宅院侧墙，墙上不开窗或只开极小的窗。墙头都高出于屋顶以上，利于防火，

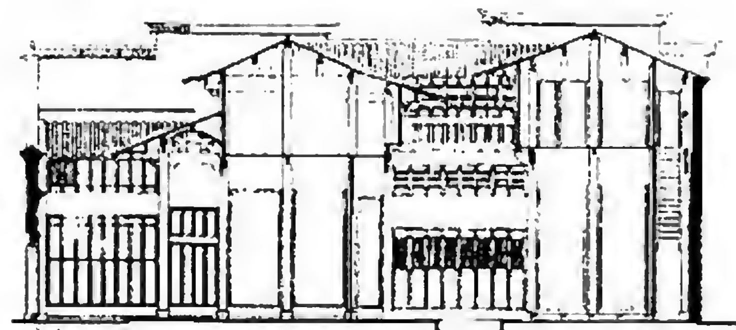
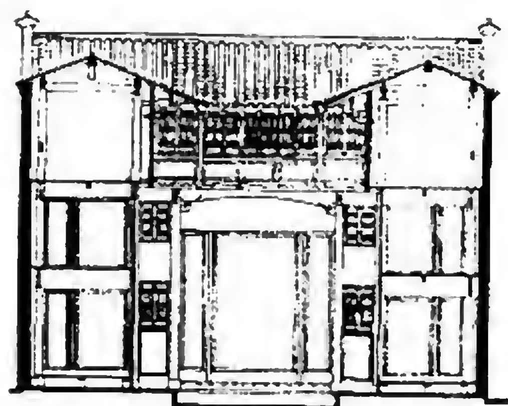
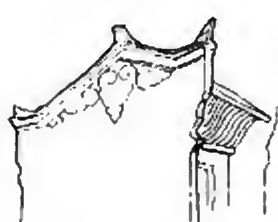



图 9-77　江西景德镇桃墅村汪会黄宅



图 9-78　四川马头山墙





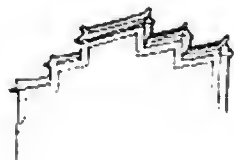
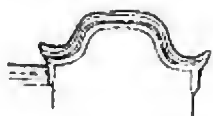
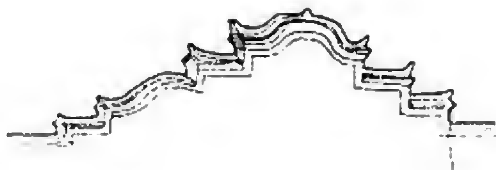




图 9-79　徽州地区马头山墙

同时更丰富了建筑的形式感：厢房后墙低而平直，正房山墙高起，轮廓可以自由处理，一般作阶梯状。若有倒座楼，也是高起的封火山墙，若更有后楼，又再一次高起。匠师们颇注意各高起部分之间以及它们与平段之间的造型关系，一般掌握相当得体。封火山墙变化丰富，有一阶、二阶、三阶之分，各阶平段在徽州多是水平直线。空斗砖墙墙面用白灰粉刷，墙头覆以青瓦两坡墙檐；白墙青瓦，明朗而雅素（图 9-78、79）。

徽派民居也有的不用马头山墙，只作普通硬山墙，但在墙头砌出似博风板的样式，是悬山顶的形式遗存。

黟县碧山村吴宅，由两座典型的三合天井院前后相连组成，住兄弟两家。两宅规模相近，皆坐北向南，宅门都在东面，进宅门后为天井，右转为堂屋，楼梯设在堂屋屏墙后。由巷道和邻宅限定的基地为不规则形，但二宅的天井院仍是规整的，只是在规整的宅墙和基地边界，灵活建造了不规则平面的厨房等附属房间，尤以北宅宅门以北的书房处理较好。书房两层，下层临向极小的三角院，上层为大片隔扇窗，高临三角小院院墙之上，可一览山光村色。二宅主立面在东，由于书房及其屋顶，再加上随两宅正屋高度起伏有致的马头山墙，形成生动而明快近乎完美的立面构图（图 9-80）。

徽派民居讲究人坐堂中正好可仰见一线天空，夏天太阳角较高时阳光不射入堂内，冬日太阳角较低时阳光仍可进入天井，故前墙或前屋不能太高，应与底层额枋高度有合适的关系。吴宅的南宅前墙较低，符合这个要求；北宅前墙因须高出南宅后檐，而天井并未加深，故而天空露出较少。

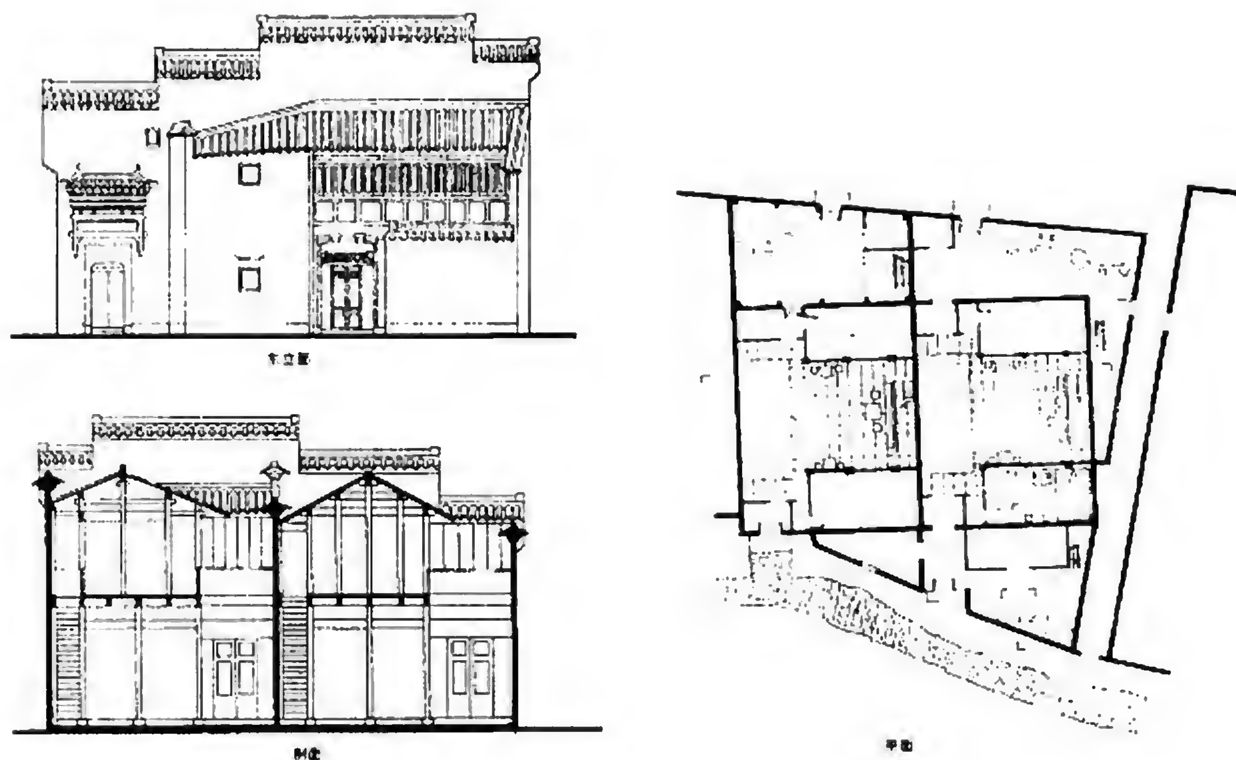


图 9－80　安徽黟县碧山村吴宅

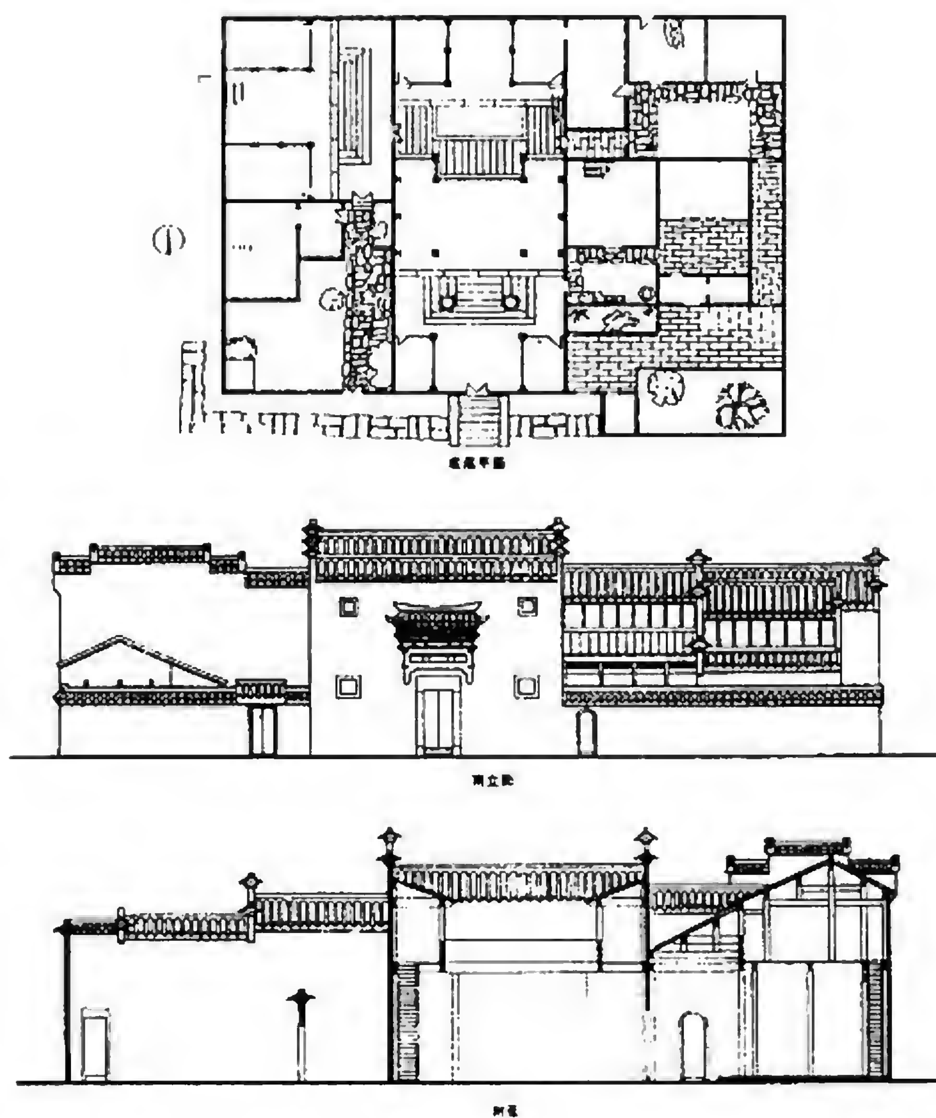


图 9－81　歙县北岸村吴宅

歙县北岸村吴宅，有一座主宅及其他附属部分，因处在田野，基地比较方正。主宅居中，坐北朝南，为两进天井院，东部接出花园、书楼和厨房院，西部接出一个杂务院和一个朝东的天井院，全宅外观丰富多变。根据需要和可能，徽派大型民居常可由许多基本天井院拼合而成，扩为大宅（图 9－81、82）。



图9-82　歙县北岸村吴宅

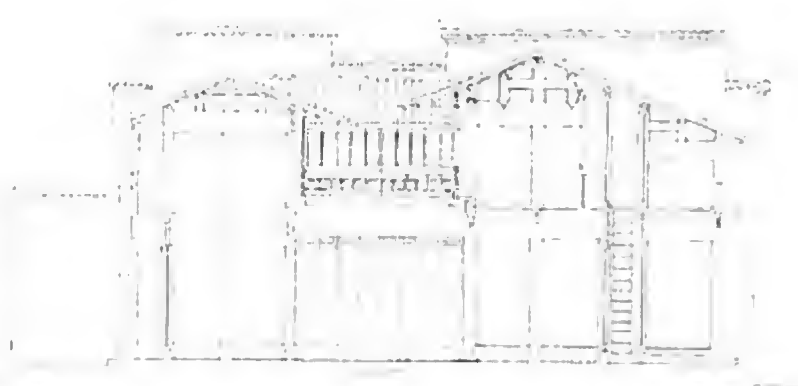


图9-83　江西景德镇桃墅汪明月宅



图9-84　歙县棠樾村牌坊群

景德镇桃墅汪明月宅是在一座典型的天井院左右各加了一条长屋（图9-83）。

徽派民居外观简洁利落，无过多装饰，只在重点部位如大门处作一些处理。门上可添加精致的雕砖覆瓦门檐，有的还做出附墙砖雕牌楼。门扇在木基层上贴水磨方砖或铁皮，以圆头铁钉固定。宅内全用木材，通常用穿斗木屋架，梁、柱和额枋的交接点、美人靠下面的垂花柱，以及门窗隔扇栏杆装修等，都是木雕重点装饰部位。一般木面无油漆也无彩画，仅素面或涂素油露木纹而已。徽州著名的“三雕”用在民居上的大都只是木雕和砖雕，祠堂或其他大型建筑以及石牌坊才加用石雕。

中国农村民居，除注目于居宅本身的合理与美化外，也很注重村落内外环境的经营，此于前举浙江义乌后草院村已见一斑，徽州也有比较著名的实例，如歙县棠樾村、唐模村，黟县宏村、西递村等。棠樾村以其村口多至六座石牌坊组成气势宏大的进村景观知名。牌坊上镌刻文字，表彰先人的高尚德行（图9-84）。唐模村的入村系列也颇丰富，村外颇远处有一座楼阁，以此为标志引人入村，沿途有牌坊、祠堂和园林（图9-85、86）[10]。宏村则以村边和村中的两片池塘来丰富景观，村中的池塘名月沼（图9-87）。西递村入村道路两侧原也有一系列石牌坊，现在只保存下来一座。其他村落自然发展形成的村景，也皆富变化之趣（图9-88、89）。

又如四川犍为罗城镇的船形街，也很有特色。镇位在山顶，主街呈梭形，于最宽处建戏楼一座，楼前街道呈台级状，离戏台愈远愈高，正是看戏的好地方。台后牌坊楹联上书“罗众志以成城”，既说明镇名的由来，也传达出融融乡情。沿街都是通长的宽敞檐廊，是平时村民休憩聚谈的去处（图9-91、92）。

中小型天井式民居分布很广，由皖赣苏浙而两湖两广及川滇，是南方规整民居的主要类型（图9-93）。其做法与徽州大同小异，但许多地区只是一层，在某些局部上也有所不同，如马头山墙的平段墙顶做出翼角

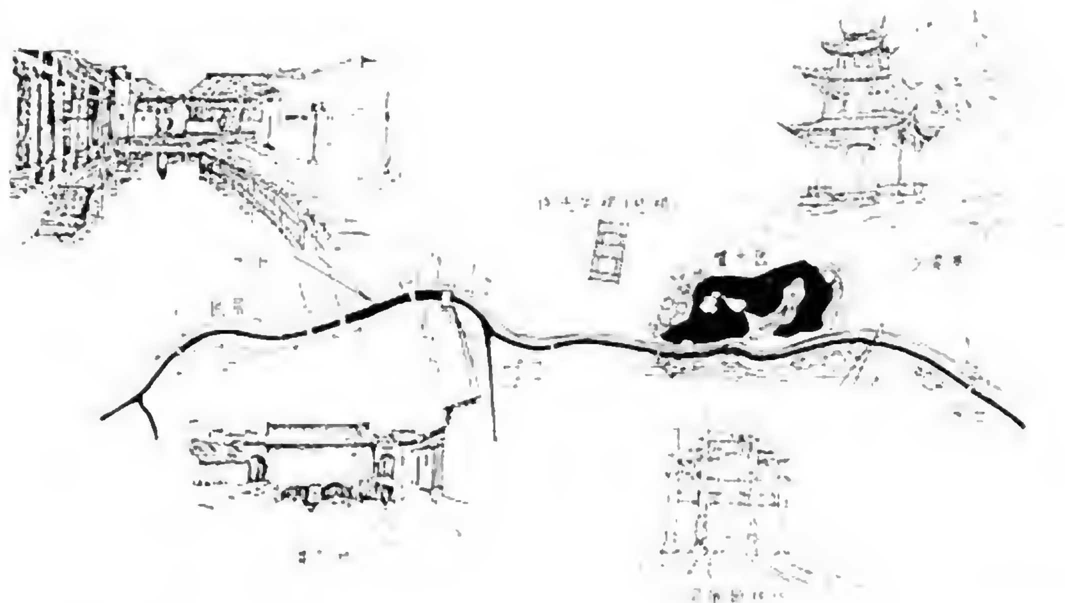


图 9 - 85　安徽黄山市唐模村



图 9 - 86　唐模村村口驻马亭



图 9 - 87　黟县宏村月沼



图 9 - 88　徽州村落



图 9 - 89　浙江兰溪诸葛村

起翘的瓦面，也可能是曲线，或曲直并用，或全部马头山墙都是弯度变化很大的曲线，正中再特别高起等等，不一而足。同一座宅院往往出现好几种样式。有时墙面为清水砖面，只在接近墙头部位以白灰粉刷。也有的不用马头山墙。有的雕饰较少或雕饰风格有别。在此只以云南“一颗印”民居和湘西一宅为例，以概其余。



图9－90　徽州村落街景

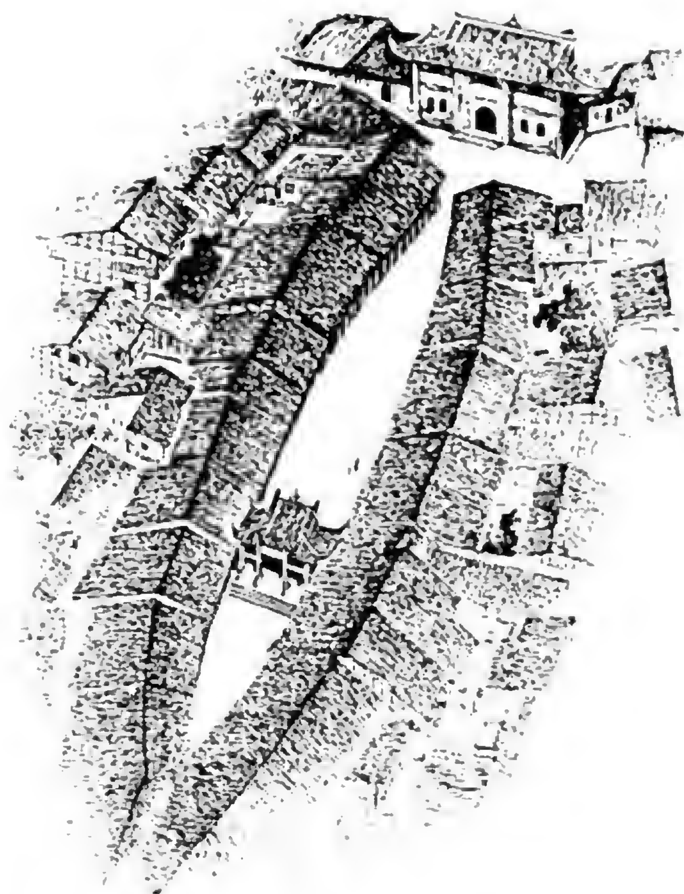


图9－91　四川犍为罗城镇船形街



图9－92　四川犍为罗城镇船形街



图9－93　阆中天井院鸟瞰

徽州天井民居外形已方方如印，在云南，与此近似的民居，即以“一颗印”称之。一颗印民居流行在滇中昆明一带，主要居住者为汉族和部分同汉族杂居的彝族。

“一颗印”一般皆坐北朝南，典型者为正房三间左右厢房各两间的三合天井院，正房、厢房都是楼房，上下层之间朝向天井都有披檐。当地称厢房为耳房，故此种布局又称为“三间两耳”。正房、厢房的上下屋檐在转角处互相交错，简化了转角结构。正房一堂二室，堂屋朝向天井或开敞或设隔扇门；厢房底层用于厨

房和贮藏。两座楼梯对称设在正房厢房交接处。楼上是卧室和贮藏。与徽州清代民居的较大不同是屋顶皆为悬山，不用马头山墙，楼层较底层稍高，大约与徽州明代民居的特点相近。天井则呈方形。前墙中部较低，三面围楼上下屋檐呈外高内低之势，故进入阳光较多，适于云南海拔较高、气温稍低的需要。宅门开在前墙正中低下处，有简单的小门楼。正房进深较厢房大，故体量也较大，侧立面有高低起伏。外墙多为夯土或土坯砌，抹泥，墙脚为石，朴质而单纯。全宅基地刚好为正方形，的确方方似印。从设计角度视之，一颗印民居各部做法和尺寸都相当成熟而定型，应有较古老的发展历史（图 9－94）。

一颗印民居很少有多宅合成一大宅的例子，但也有若干变体，如“三间一耳”，即正房三间，两边的“耳房”只有一间，天井横长；或仅一侧有厢房，呈曲尺形。曲尺形平面民居仍以院墙围成方形。

湖南凤凰县下河街周宅，建于清代，中心横向天井四面皆楼。后楼进深最大，前楼较小，只作为走廊的左右厢楼进深更小。厢楼上层与前后楼向天井一面的廊道一起，组成可以走通的“跑马廊”。前后楼皆两坡顶，厢楼为单坡，所有檐线和脊线皆平齐，后楼局部用了马头墙。周宅天井较为宽大，但四面皆楼，空间感仍以竖高为主，可认为是介于天井与院落之间。院内布置花石，宅外全为青砖高墙，不开窗。湘西凤凰为汉苗杂居地区，乡间建筑以苗族风格为主，城内建筑多为汉族风格，周宅即其一例（图 9－95）。

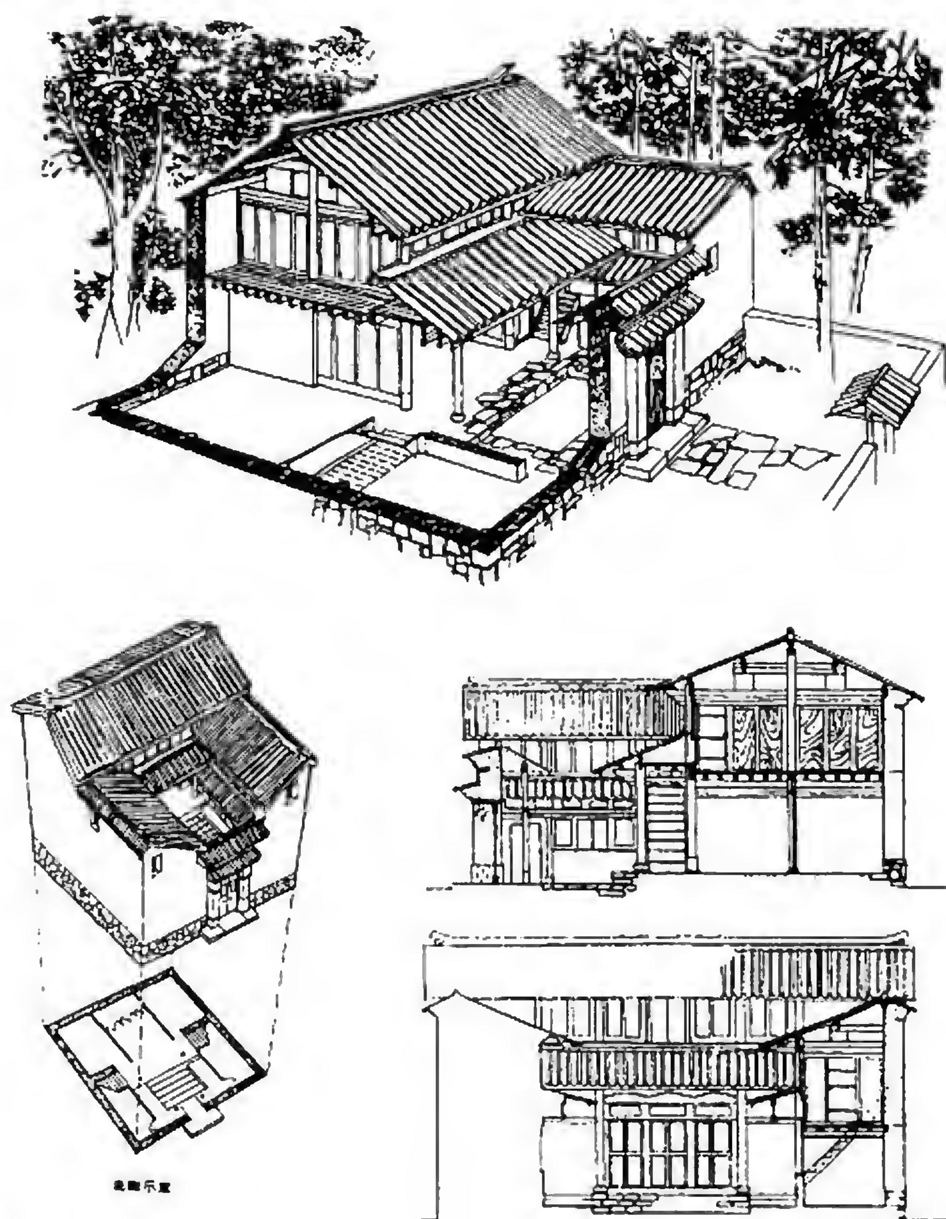


图 9－94　云南昆明“一颗印”民居

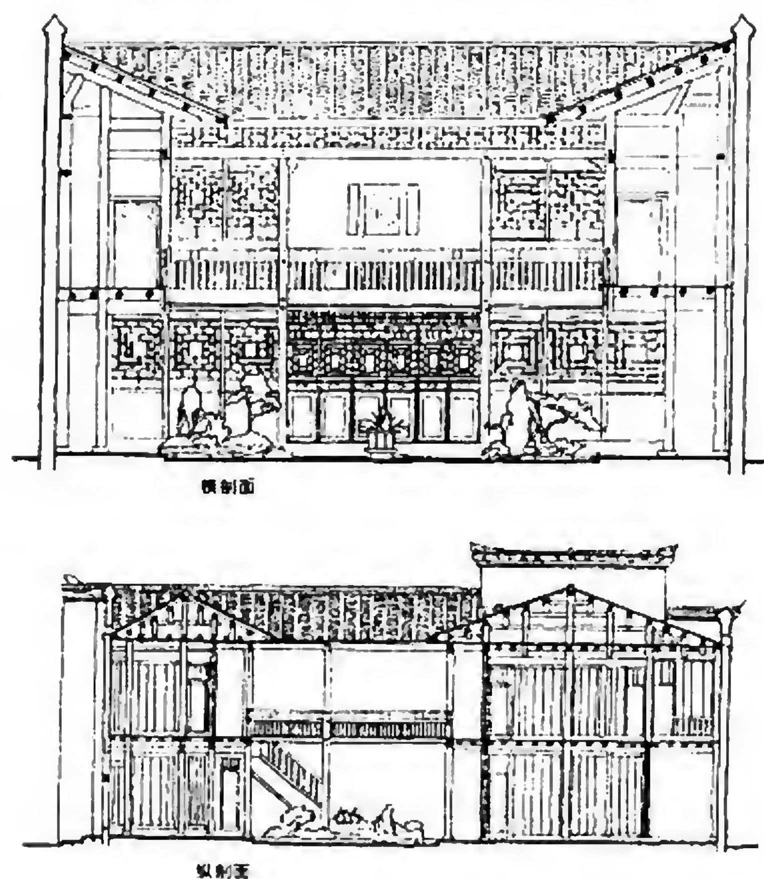


图 9－95　湖南凤凰下河街周宅

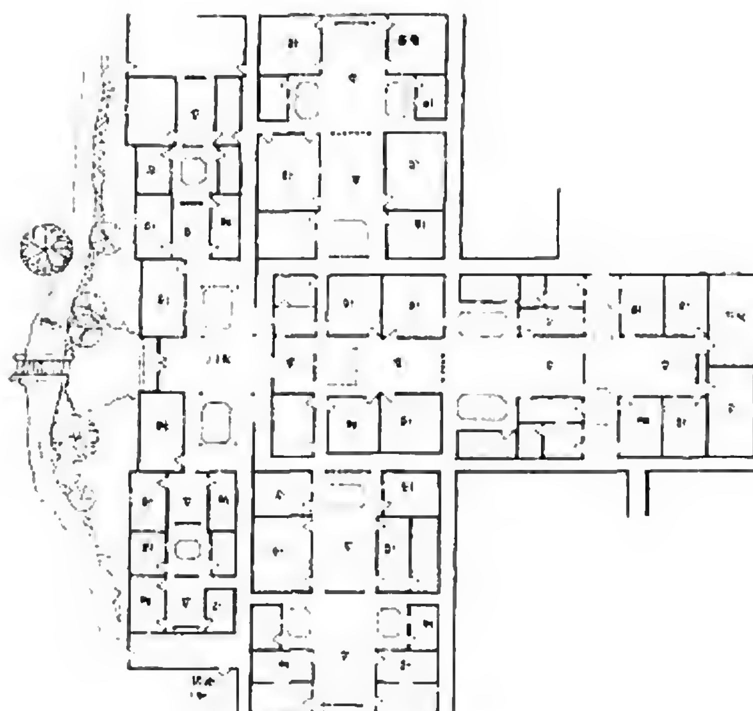


图 9－96　湖南岳阳张谷英村上新屋

大型天井民居

由众多天井院集合组成大型天井民居。上述徽派建筑即有以多达十几个相似的天井院合成的大宅。除此以外，还可以湖南岳阳张谷英村各宅作为代表。

张谷英，明末清初人，原籍江西，明洪武间迁来岳阳，其家族现已发展到七千人，分片聚居，其中在张谷英村者二千人。张谷英村始建于明万历年间，明清不断扩建，有多座大宅，风格大体相同，均由多个天井合成，全村共有大小天井二百零八个。各宅都是单层，布局多采取在一条很长的纵轴线上布置数条与纵轴正交的横轴、每横轴各串连几个天井的方式，每个天井的后面都是堂。全宅居住张氏家族的一个大支，各横轴居住大支下的一个分支，各堂及堂前两厢即为此分支的一个家庭。可想其最初的住房分配，必是依辈分及长幼条分缕析，序列而居，实现了古时令人称羡的四世同堂或五世共居。这种众多天井的有条理的组合，可谓“井井兮其有理也”（《荀子·儒效》）。此住屋之“理”，正是礼法之“礼”，故理、礼一也。

上新屋是其中较小的一座。宅门面向西南，门前小溪上架桥，门内为全宅共用大门厅和左右天井，其后纵轴上顺序排列三进天井院，可住三个家庭。由纵轴伸出两条横轴，每横轴左右各建一宅，前横轴上的宅较小，每侧可住两家；后横轴上的宅较大，每侧亦住两家。全宅共有十五个天井、十二座堂屋，可住十一家。各堂屋后侧都有屏墙，左右分别开门，以联系与分割内外。走遍全宅，雨不湿衣，日不曝顶。纵、横各宅之间有巷道相隔，使用上互不干扰，也防止火灾蔓延。屋顶为悬山或筑有马头山墙的硬山[11]（图 9－96）。

四　岭南客家集团民居

总述

中国历史上曾发生过两次汉族大迁徙，都是自中原而华南，一次是西晋末至东晋，一次是北宋末至南

宋，全是因为战乱。其时北方战争长年不息，汉人尤其望族大姓被迫大举南移，到北宋末年，有的已辗转定居于当时还颇为落后的闽粤赣三省交界地带。他们多是以家族为单位进行集体流亡，定居于新的地区后仍保持原来的家族组织，聚族而居。他们及后裔始终重视自己的汉族身份和作为望族大姓的文化正统地位，动辄"以郡望自矜"，虽已定居新地，仍长期认为是客居他乡，是故自称"客家"，以别"华夷高下"。直到今天，他们也仍以其独具特色的文化、风俗、生活习惯和较多保存中原古音的语音，以及相对集中的分布地区，保持着特殊的客家文化。客家集团式民居就是客家文化最具特色的表现。

据估计，现在客家人约五千万，其中有四千五百万人在国内，除闽粤赣三省外，在湖南、广西、台湾也有分布，并有不少移居国外。客家"慎终追远"，恪守南迁前的文化传统，心态比较保守，如特别遵行儒礼，看重族望门阀，崇拜祖先，珍视家族团结，重视修撰族谱，共耕族田（在客家地区，属于全家族的"公田"约占全部农田的百分之四十），重土爱国以及重视风水等等。可以说，礼制观念、家族观念和风水观念是客家文化的三大支柱。福建漳州南靖有一座客家祠堂，门前树立许多石柱，以缅怀族内有功名的祖先，是客家文化心态很好的写照（图9－97）。但客家人同时又颇有开拓精神，不惜远航海外，成为华侨中的一支重要力量，可谓有华侨的地方必有客家。而在客家逐渐形成的同时，中原文化却发生了许多变化，更多融合了北方诸民族的文化因素。所以说，偏处一隅的客家文化，反倒更多地体现了晋唐中原汉族文化的原貌[12]。



图9－97　福建漳州南靖张家祠——客家人的祠堂和族人纪念柱

客家的居住形态，被认为与东汉中期至魏晋中原盛行的聚族而居的"坞壁"有颇大关系。"聚族而居"，原是汉族的传统习惯，但多数只是以村落形式出现（各地保持至今的村名如某家湾、某家屯、某家庄等，仍到处可见），较少采用四面围起一组大建筑的坞壁方式。因此，坞壁与客家集团式民居之间的渊源关系是值得注意的。

"坞"字最早见于西汉，与障、塞、烽燧等词同时出现，意义也相近，原来都指边塞用于屯兵的小型城堡。从东汉中期开始，中原战乱频仍，数百年来动乱不安，特别是黄巾起义及汉末军阀连年争战，以后北方少数民族相继逐鹿中原，各地豪族遂拥持部曲家兵，纷纷筑坞自保，于是在中原以至西北、西南，甚至远达五岭内外，坞壁之筑大兴。在坞壁内聚全族共守，"烟火连接，比屋而居"。这已由有关文献及同时期的遗存如建筑明器、画像砖、青瓷魂瓶而得到丰富、生动的反映。在敦煌石窟十六国至北朝的壁画中也有表现[13]。当北方世家大族集体南迁时，"百姓流亡，所在屯聚"，仍然保持了这种居住的方式，这应该就是客家集团式民居的缘起。

客家集团式民居有多种形式，大约可归结为五凤楼、围屋、方楼和圆楼四种，方楼和圆楼又合称土楼。总的形式特点可概括为规模巨大、围合严密、向心对称。

五凤楼和围屋多见于客家人占居民多数的平原地区，布局向平面扩张，防御性相对不太强。山区则多采

用竖向发展的方楼或圆楼，防御性特强。在山高林密地带，客家人为求安全，“唯恨所居之不远，所藏之不密”，因而格外重视防卫。况且山区地狭，为了取得更多的耕地，的确需要居住密度极高的方楼或圆楼。现各以实例简介如下。

五凤楼

五凤楼的典型布局系沿中轴线前后顺置下堂、中堂和主楼，合称三堂。下堂和中堂都是单层。下堂即门厅。中堂为大厅，较下堂体量高大，是家族聚会典礼之所。后楼大多为三、四层，有时五层，底层正中为祖堂，供祖先牌位，左右及以上各层为各家居室。三堂之间隔以天井，前天井左右各有厢厅，并有通道通向横屋。所谓横屋，即与中轴平行的条形长屋，分置在全宅中轴主体左右，隔着称为“横坪”的长院。横屋也是各家居室，由前至后，层数递增，最后与主楼高度接近。这样以主楼为重心，两横楼如大鸟之翼左右拱卫，舒展若凤凰展翅，故称“五凤楼”。

五凤楼式大宅常选择在前低后高的山脚地带，前有方坪，隔照壁有半圆形鱼塘，后设半圆凉院，是风水学所重视的理想地形。鱼塘和凉院则是轴线前面的开端和后部的终结。前低后高的地形加上前低后高的建筑，更衬出整群建筑的气势。屋顶多为歇山式，屋坡舒缓，檐端平直，明显保留着汉唐风格。全宅各建筑外墙都是坚厚的土墙，外观端庄稳重，朴实而组合丰富，潭潭大厦，颇雄伟可观，充分展现了客家人的自重自豪心态。

五凤楼以闽西南最多，永定高陂乡大堂脚村王氏文翼堂是其杰出代表。其门楼微有角翘，因祖先曾官居大夫，故门额大书“大夫第”，类似布局并门楼也有角翘的其他五凤楼，也都称为大夫第（图 9－98～100）。

五凤楼式大宅，前后有几重房屋，即称几“堂”；左右有几条横屋，就称为几“横”；一般皆如上例所示，都是“三堂二横”，又简称“三堂屋”。较小者也有“双堂二横”的。

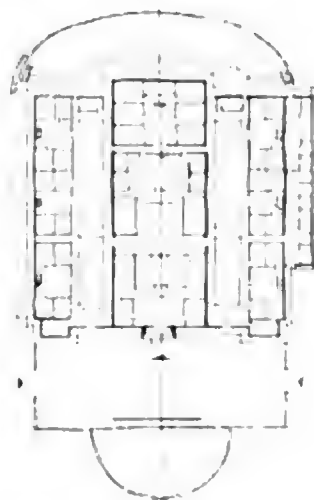




图 9－99　永定文翼堂

图 9－100　永定福裕楼

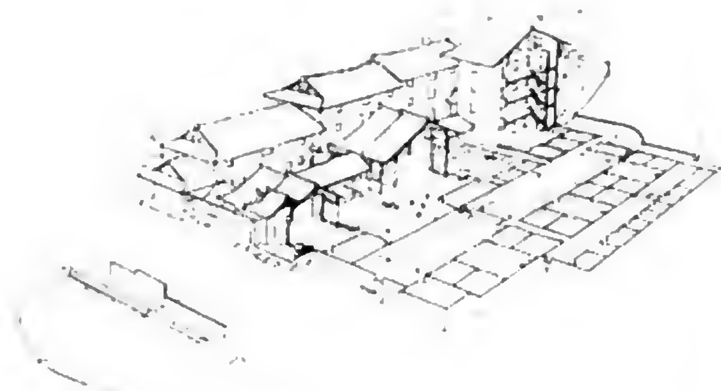


图 9－98　福建永定某五凤楼



围屋

围屋多分布在粤北，福建也有。在号称客家之都的广东梅县，到处可见围屋，“有村必有围，无围不成村”。围屋与五凤楼相似，也是以“三堂”为中心，左右加横屋。二者的主要区别有二：一是围屋在后堂之后增加长通整个宅宽的“围”屋，从一围、二围最多可到六围。“围”以半圆形的居多，全宅前方后圆，又特称为“围龙屋”。也有条形的，全宅呈方形。其具体组合有“三堂二横一围”、“三堂四横二围”等（图9－101～103)。围屋多仅用为杂物间和畜圈、厕所等，居于宅后，比较卫生。二是围屋式大宅各屋多为单层，较少用楼房。围屋不大重视方位，但与五凤楼一样，也很重视地形，前低后高，前面也有广场和半圆形鱼塘（图9－104)。

梅县还有一种纵列式大宅，应也是围屋的一种。其特点是取消原来平行于轴线的“横屋”，而改成多座与轴线垂直、与三堂平行的条屋。诸平行条屋之间以廊屋联系。建于光绪三十年（1904）的南华又庐是其典型代表。

福建永安西华池宅，平面组合应属围屋，外观又具有土楼的特点（图9－105～107)。

方楼

方楼和圆楼都称“土楼”，是一种全封闭的大型民居，其共同特点是以一圈二层至五层的楼房围成巨宅，内部没有建筑，为中心院，祖堂一般设在楼房底层与正对宅院正门的中轴线上；或再有平房围成第二圈，甚至再围第三、四圈的，祖堂设在最里圈中轴线上。祖堂是祭祖和举行家族会议及婚丧大礼的地方。全宅土木结构，版筑夯土墙承重。外圈土墙特厚，常可达2米以上，墙脚护以石。夯土技术自古即为北方汉族所熟悉，在南方土楼中更发展到极高水平。一、二层是厨房、杂物间和谷仓，对外不开窗或只开极小的射孔，三层以上才住人，开窗，也可凭窗射击，有很强的防卫性。宅门上方常设水槽，遇敌火攻可注水救灭。

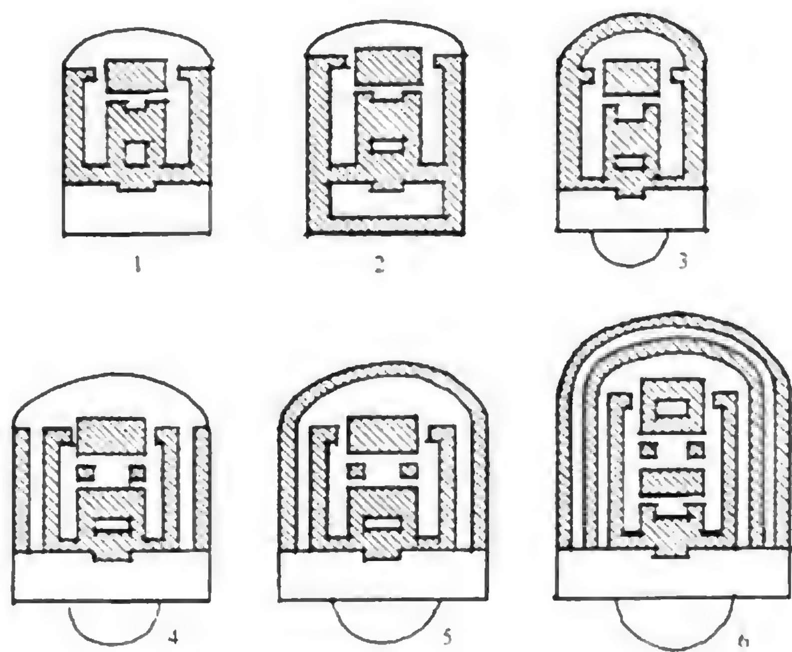


图9－101　客家集团式围龙屋堂、横组合形式

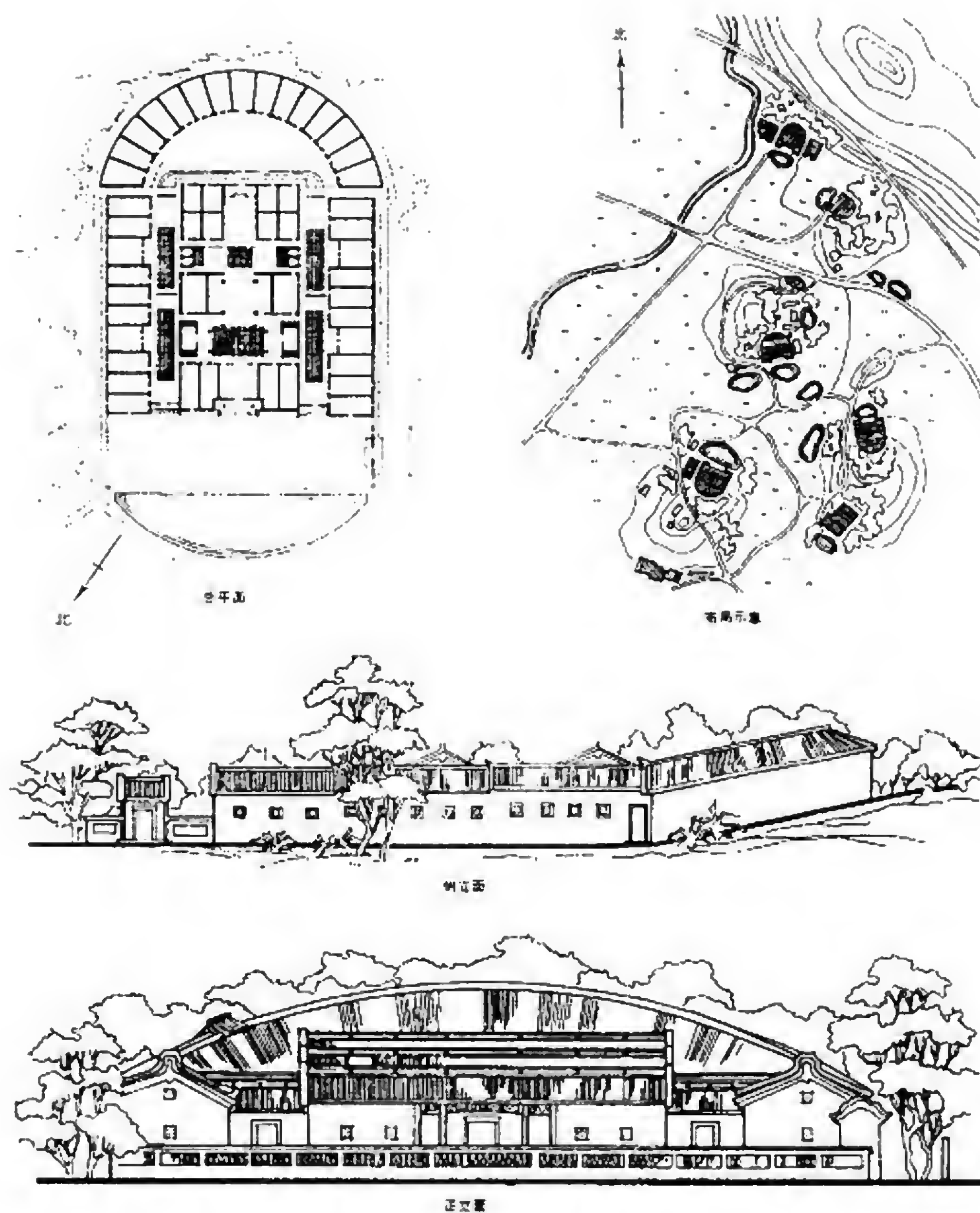
1　三堂二横　2　三堂二横加倒座　3　三堂二横一围　4　三堂四横
5　三堂四横一围　6　三堂六横二围



图9－102　广东梅县某围屋



图9－103　围屋内部



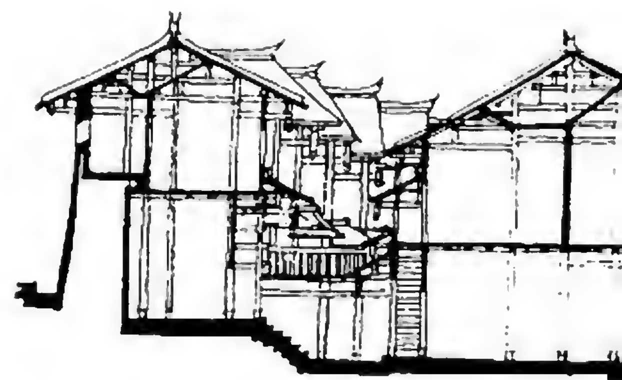


图 9－104　广东梅县围龙屋

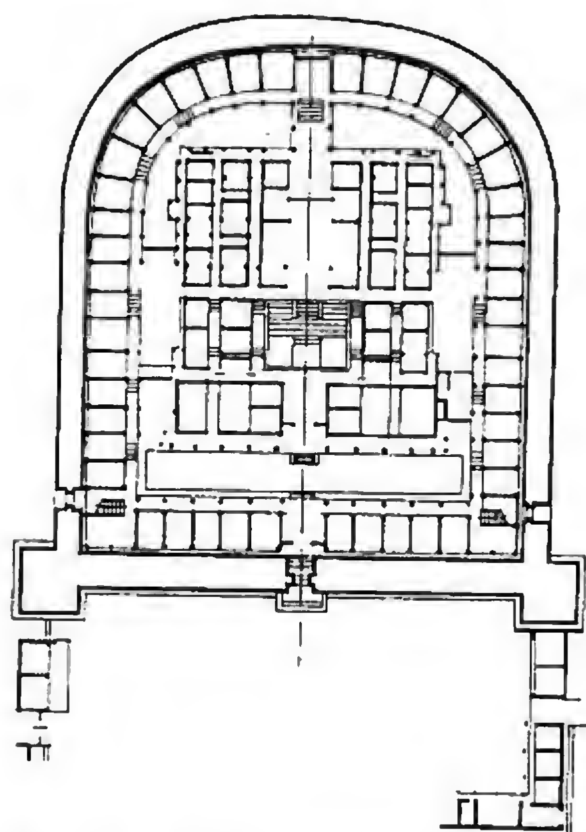


图 9－105　福建永安西华池某围龙屋总平面



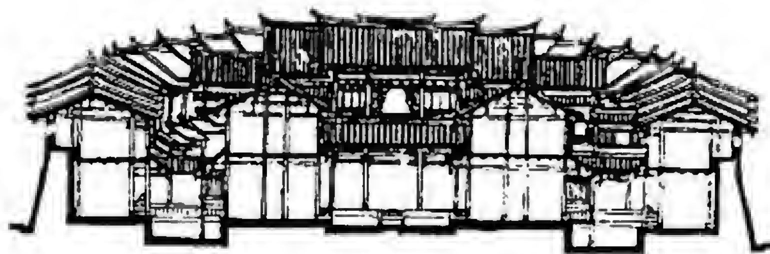


图 9－106　西华池围龙屋庭院一角及横剖面

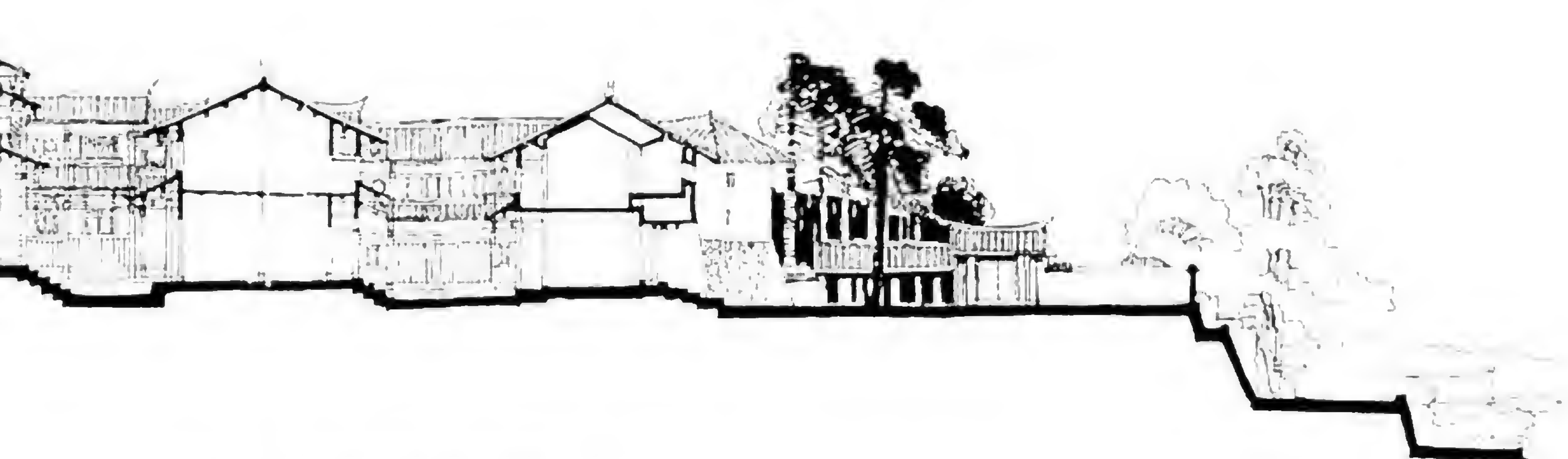


图 9-107 西华池围龙屋庭院纵剖面



图 9-108 土楼群

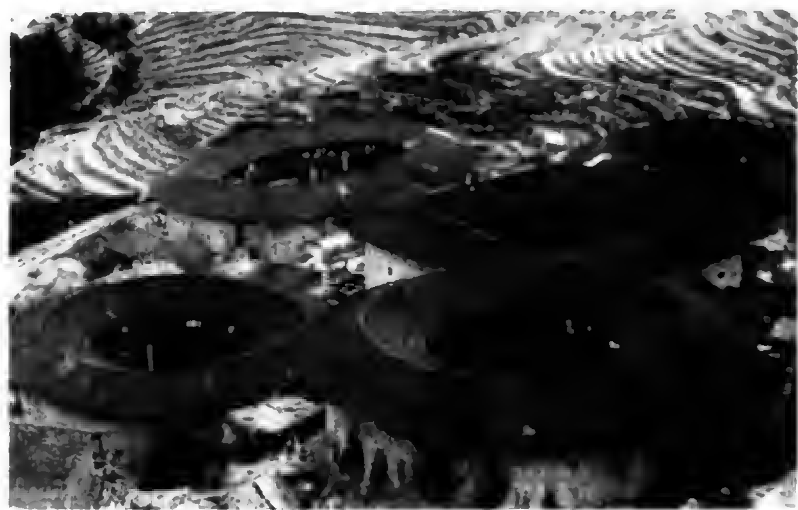


图 9-109 土楼群

在福建西南和江西南部的山区土楼较多，仅福建龙岩适中镇，三层以上的大土楼最多时竟达三百六十二座，现存仍有二百六十二座。现存最早土楼福建永定源昌楼已有五百多年的历史（图 9-108、109）。

土楼以方楼居多。

永定遗经楼在方楼中气势最大、设计最为杰出，相传建于清嘉庆十一年（1806），后楼五层，其他三面围以四层楼，方约 45 米。方院内再建平房三合院，以中轴线上的祖堂及堂前天井为核心。后楼分三个居住单元，各有楼梯；其他三面围楼为内通廊式，使用公共楼梯，在通廊可时时看到祖堂，强化着人们的家族观念。由于四周高楼对祖堂的围绕，土楼的向心性较五凤楼或围屋更强。对外则封闭森严，底层开窗极小，宽仅 20 厘米，往上各层有韵律地逐渐加宽。楼前附有前院，由平房和小楼组成，仍依中轴对称方式布置，围成两个小四合院和两座曲尺院，它们与外门门屋一起，形成为倒“T”字形广场。整个前院用于设置学堂和其他公用建筑。全宅共有房间二百八十五间（图 9-110）。

遗经楼严格中轴对称，特别规整。由前至后，从倒 T 形的一横通过一竖，再进入主院，最后进到祖堂天井，空间感逐渐收紧，强调了祖堂的神圣地位。全宅前低后高，以前院的小建筑衬托出主院的雄伟，对比强烈。主院正门上方有挑台，可资瞭望，也丰富了立面构图。主院各楼均覆歇山顶，前院门屋及其左右也是歇山，转角处屋顶交叉。墙面全涂白灰，白墙、青瓦，与黝黑的木面形成简洁明快的对比。

奎聚楼也是一座方楼，立面构图变化较多（图 9-111、112）。

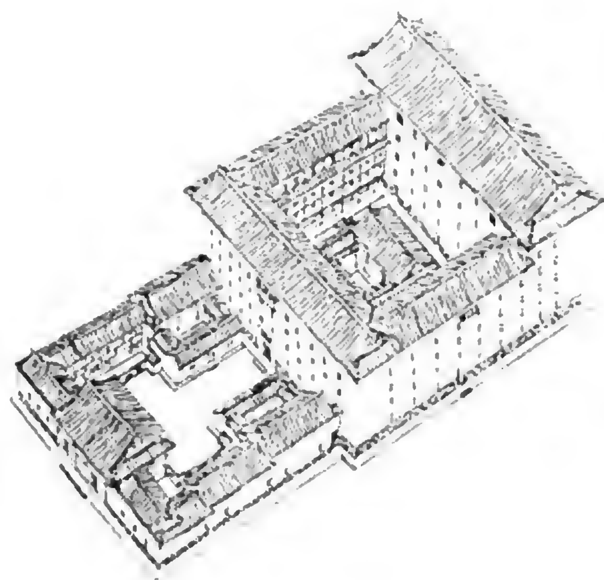




图 9-111 福建肇聚楼

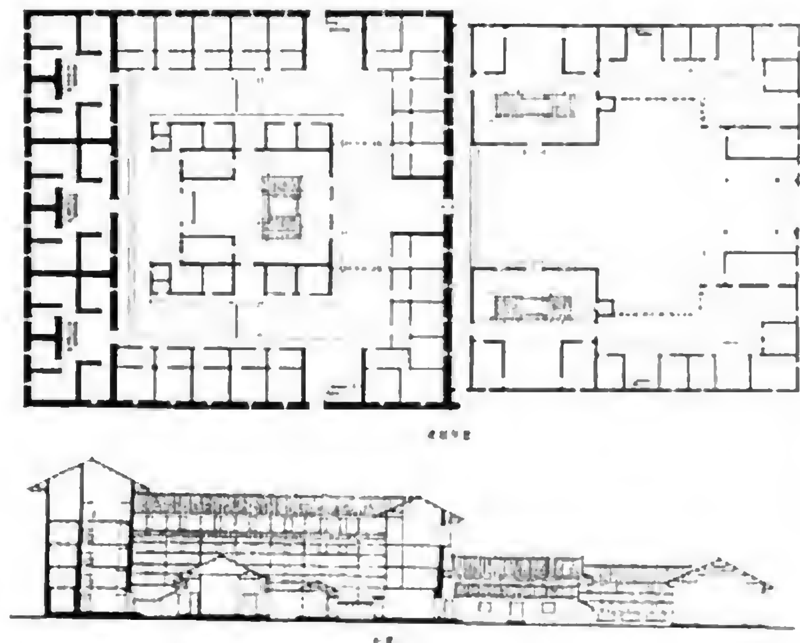


图 9-110 福建永定"遗经楼"



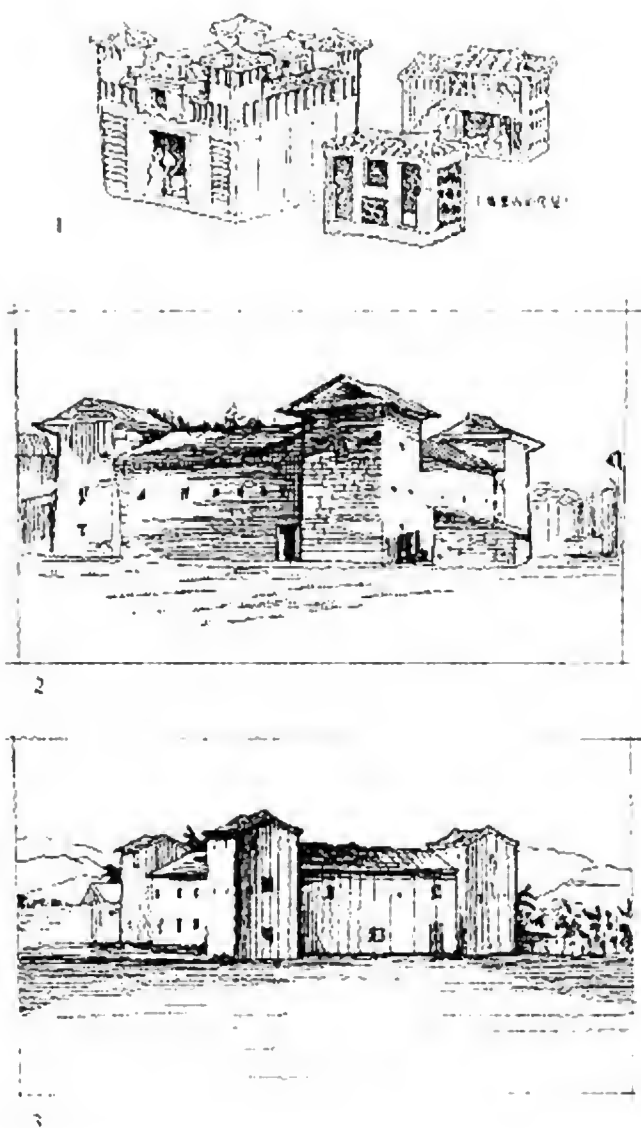
图 9-112 肇聚楼内部

土楼在赣南又称围子或土围，现存还有两三百座，从二层到四层的都有，方形的占绝大多数。赣南方楼多在四角建角楼，覆悬山或歇山顶，如龙南的新围、定南的排土围等。在宋人陈规《守城录》中曾经提到："城身，旧制多是四方，攻城者往往先务攻角，以其易为力也"，说明转角处最易遭到攻击，角楼当是为解决这个问题而设，加强了转角处的防卫，并可侧射攀攻之敌。角楼至迟战国已经出现，在汉明器坞壁中更为常见，与此类方楼比较，可明显见其传承之迹。赣南方楼的内部布局与其他土楼略同，即或为大院，或有一圈或多圈内围，仍以祖堂天井为核心（图 9-113、114）。

圆楼

圆楼和方楼差不多，只是整体为圆形。圆楼之筑，可能主要出于加强防卫的目的。早在宋代，对于城垣的守卫，除建造马面和角楼之外，还曾出现将转角处筑成弧形的办法，谓之"角团"、"敌团"或"团敌"，北宋曾公亮所著《武经总要》对此有所记载，朝廷还颁发过《敌楼马面团敌法式》，加以推广，终因其不能侧击敌人的缺点，不如角楼和马面有利，实际上在城垣并未通行，以后归于消失。客家圆楼却将其强化，全宅平面成为圆形，完全消灭了转角，亦不失为防卫之一法。

圆楼以闽西南最多，仅南靖一县即有五百余座。福建各地圆楼常请永定人主持建造，永定的圆楼建筑质量也较高，故有人认为圆楼是永定人的发明，但永定圆楼并不太多，最知名的是承启楼。



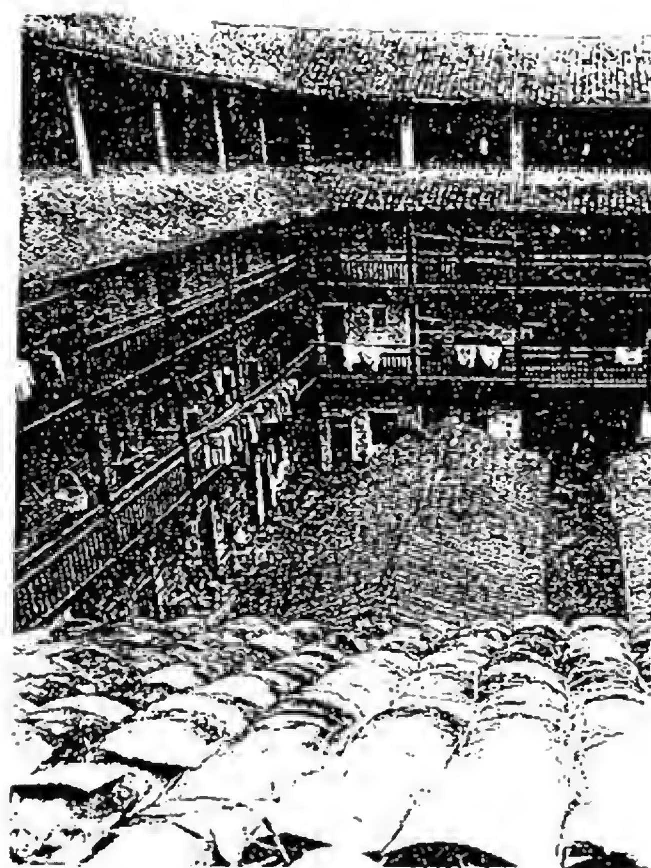


图 9－114　江西龙南燕翼围内部

图 9－113　东汉坞壁与“围子”
1　广州出土东汉坞壁明器　2、3　赣南土围

承启楼建于康熙四十八年（1709），由四环加祖堂天井组成。外环四层，外径 63 米，六十二间加大小门厅三间、公共楼梯间四间，为内通廊式，各层向内皆有披檐。向外除第四层开窗，第三层偶尔有窗外，均为厚实土墙。二环以里皆平房，其中二、三环皆屋，四环为圆廊，在四环所围圆院里有祖堂（图 9－115～117）。

永定振成楼也是著名的圆楼，与承启楼相近（图 9－118）。

福建华安二宜楼的设计最为完美。二宜楼建于清乾隆三十五年（1770），由内外两圈包围中央圆院构成。外圈直径 71.2 米，四层；内环一层。全楼布局的最大特点也是其卓越之处，是在内、外环之间连有十六座放射状厢屋，将全宅分成十六个单元。其中三个单元是正门和两个侧门，一个是公共祖堂，均有公共楼梯。其余十二个连同外环四层，构成为相对独立的居住单元。单元有大有小，最大的一个占外环五间，最小的一个三间，其他十个均为四间。由中央圆院进入内环，即为各单元门厅，门厅左右各为厨房和贮藏，天井左右为饭厅和连廊，廊中设梯。外环四层全为居室，第四层正中有较大厅堂，设各家庭神主牌位。各层向内均有通廊。第四层外墙以里设环绕全楼的通道，外墙开小的射击窗口，遇事可集中壮丁据以守卫，下三层都不开窗。此宅既保持了客家重视家族的传统，又考虑了各家庭的相对独立性，两者结合恰到好处，真可当得起“二宜”之称了（图 9－119）。

岭南地区直径逾 70 米的圆楼有六座，规模最大的为福建平和的丰作厥宁楼，建于康熙年间，直径达 81 米，可居住约四百户，一千八百人。最小的是永定如兴楼，直径仅 11 米。客家土楼也有椭圆形、半圆形和八角形者。八角形又称为八卦楼。

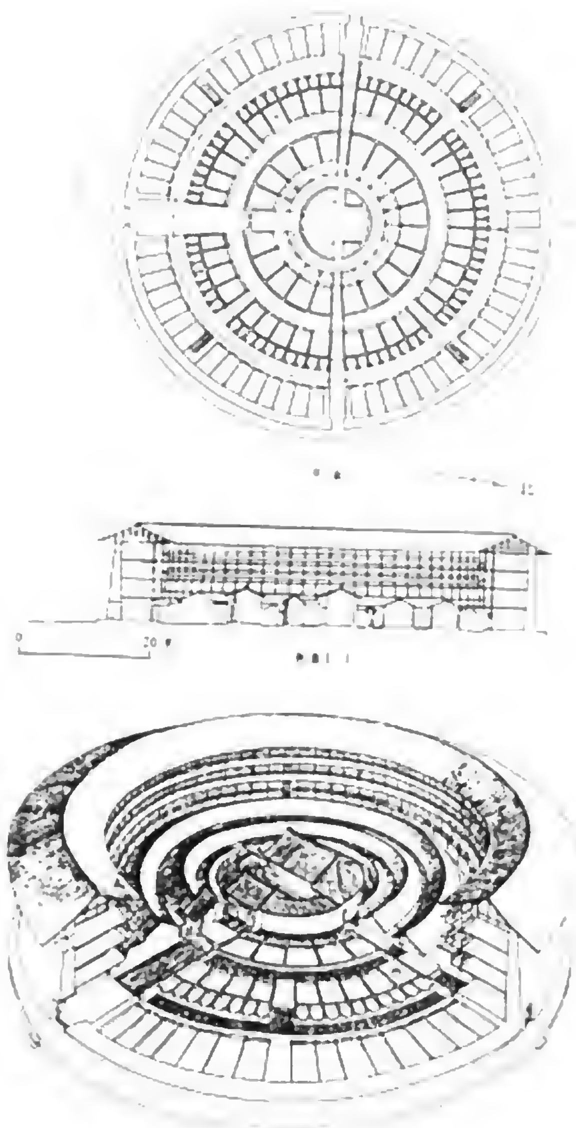


图9－115　福建永定承启楼



图9－116　福建永定承启楼



图9－117　承启楼内部

五　南方自由式民居

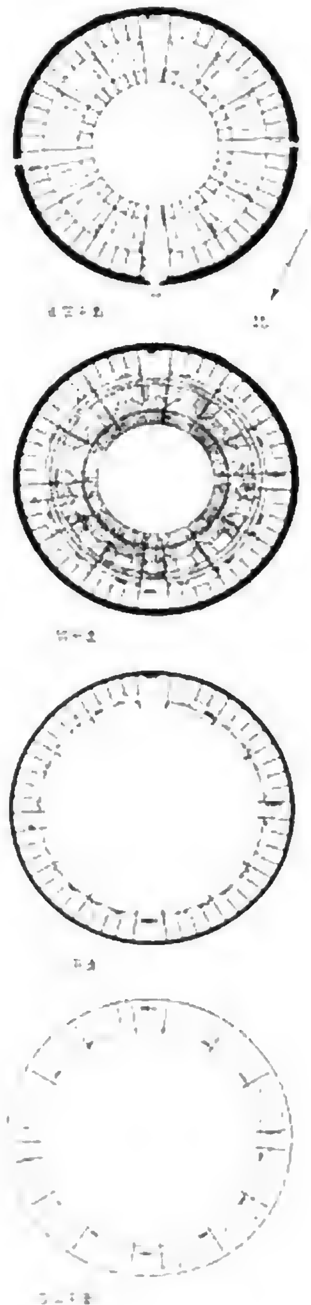
自由式民居不采用院落形式，总体和单体的组合都十分自由，主要分布在南方乡野和小城镇[14]。在唐画《江山楼阁图》和宋画《清明上河图》、《千里江山图》中都有不少表现。《清明上河图》所绘农宅比较低小简陋，有的完全以茅草葺顶，有的一宅之中同时出现瓦顶和茅顶，皆为自由式。

自由式民居多为中下阶层所用，一般规模很小，主人常为小工商业主，但也可生长组合为较具规模甚至大宅者。由于主人经济力量有限，故特别重视空间的合理利用，注意店面、作坊、居室和附属用房之间的方便联系，以及与地形地势和周围环境的巧妙协调，设计思想近乎“功能主义”，而不特别强调礼法制度；一切在其他民居中特别重视的尊卑上下亲疏的区分，在这里都不太受到重视。但它们仍然追求造型的完美，而且因为摆脱了礼制的约束，思想解放，组合灵活，似全无成法，而更加多样。

现仅就此类民居的主要构图手法，略述其造型特点：一、多数是在平面和屋顶都相连的建筑上施展多样手法，创造出内部上下左右都可走通的丰富空间，外向则开敞显露，多不用院墙，与自然融成一体。二、形式自由，不求规整对称，或屋坡前小后大；或楼房与平房毗连；或屋顶上部分高出为阁楼；或在外墙某处局部挑出悬楼，上覆披檐。平面有一字形、曲尺形，或各种无以名状的不规则形状。内部常在屋顶下铺板为阁楼，阁楼或在前坡、后坡，或在中部。地面随基地标高的不同，不同室有高有低，同室也可不在同一平面，或房屋一面和另一面的层数不同。总之，与规整式民居比较，处理一无成见，完全依据现场情况而定，极尽变化之妙。三、形式、手法上的变化多是使用穿斗式木构架完成的，只需做一些简单的处理，便可巧变万



图 9 - 118　福建永定振成楼



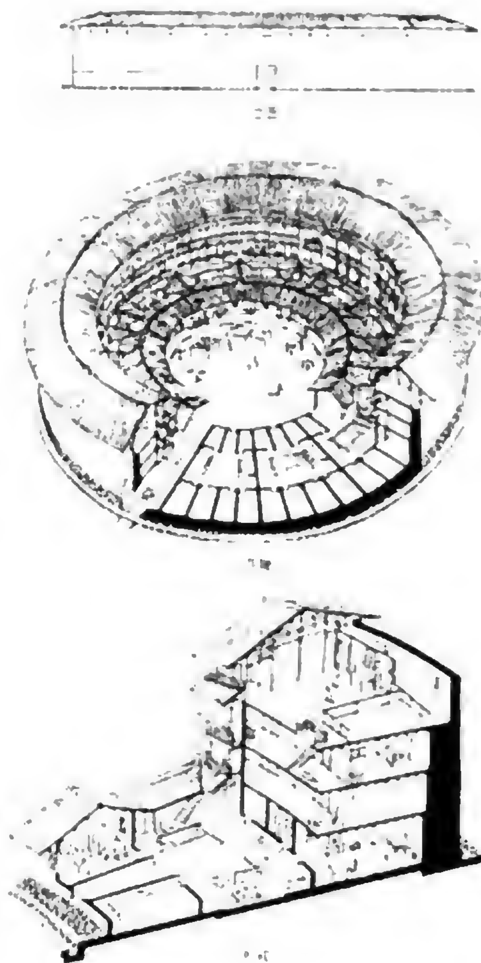


图 9 - 119　福建华安二宜楼

端，显示轻灵简朴的民间穿斗架极具灵活性。如进深的增加只需要添加排架立柱和延伸立柱上的横梁，面阔方向的加长只需要增加排架数目，高低的变化可由柱高的不同来实现，悬楼的挑出只需要加长水平构件。墙也比较灵活，内墙在构架间设置或不设，外墙可以局部后退，也可随水平构件的外挑而局部前移。门窗的位置和大小也很自由。四、所用材料都是土生土长的最易得最经济的产品，以小青瓦或茅草铺顶，以小青砖、编笆抹灰、木板、乱石、块石或泥土筑墙。木不加彩，墙圬而已，随宜而用，形成了色彩、肌理、质感的自然对比。墙面上自然暴露木结构，显出其结构穿插之美，另有一种单纯天真的趣味。

这些丰富的变化皆非故作姿态，而是内在功能纯真的外部表现，是内容与形式坦率而完美的结合，体现了健康的建筑设计思想。

西方现代建筑理论早期特别强调功能、材料和结构的坦率外露，认为这是衡量建筑美的重要标尺。著名的现代建筑大师勒·柯布西耶在 1926 年还具体提出了诸如自由平面、自由立面、下层局部或部分悬空、框架结构等主张。这些观点有相当大的合理性，对欧洲曾经盛行的学院派复古主义和折衷主义起了很大冲击作用，而中国古代的自由式民居，虽然与西方现代建筑的背景大异，却已经用独特的中国方式体现了与前者相当一致的建筑观念。对自由式民居的艺术价值不可低估，它们是中国建筑最具活力的部分之一，对于现代的创作，很有借鉴意义。

此类民居实例丰富，不胜枚举，只能略择数例。

浙江绍兴东浦镇某宅，坐北向南，跨一南北流向的小河。入口偏东向南，内有一组三开间房屋，正中为堂，左右各为居室和灶间，堂后有梯；楼上东端有两间卧室，西端为三间跨河敞厅。敞厅南向，以大片隔扇门连通长廊，凭廊可俯瞰河上行船。河西底层为贮藏室，室南以台阶通小河。紧邻宅北有小石拱桥过往行人。立面底层为砖墙或石墙抹灰，白色；楼上栏杆隔扇外墙皆木，有通廊，可髹漆。楼上楼下一虚一实，对比强烈。全宅仅为一栋硬山屋，可谓简单至极，然而功能合理，布局简洁，并与环境巧妙融合，形象虚实开合有致，颇堪寻味（图 9－120）。

浙江吴兴甘棠桥范宅是一所木工家宅，规模很小，坐北向南，分前后二部。前部面阔仅一间，屋顶前坡大后坡小，正脊靠后。底层临街为店面和货间，靠后为厨房，在货间一侧设梯通阁楼；阁楼作卧室，西侧悬出挑楼，以扩大面积。后部两开间，西间前部作生活间，位居全宅核心，单层，向西斜下单坡顶，后有小天井和两间杂屋，并设后门；东间是屋脊呈丁字形的小楼，上下都是卧室。后部平面向东转折，隔小菜园与东面三间木工作坊呈环抱之势。由厨房向东有门通作坊。此宅特别注重空间的经济利用，如阁楼前部空间甚低，不便使用，于是只在此处设一低床，屋顶宽度只到床头为止，未占满全部面阔。为了保证店面和货间的宽度，另在底层西侧加附檐。又为增加阁楼面积，在脊下最高处西侧加挑楼。如此，既使空间使用极为经济，又丰富了立体构图。又如，生活间面积较大，空间应较高，于是做成单坡顶，屋顶直伸到东间山墙窗台下。为防热，厨房也应较高，同样用了单坡顶。如此，既保证了高度，也增加了空间和体形变化之趣。总之，可以见出，这样的民居完全不讲求规整对称，是从生活的实际需要出发，在物力财力都十分有限的条件下，力求创造出既经济合理，又颇具错综变化之美的作品，看似无心无法，实则是充满智慧的创造成果，其

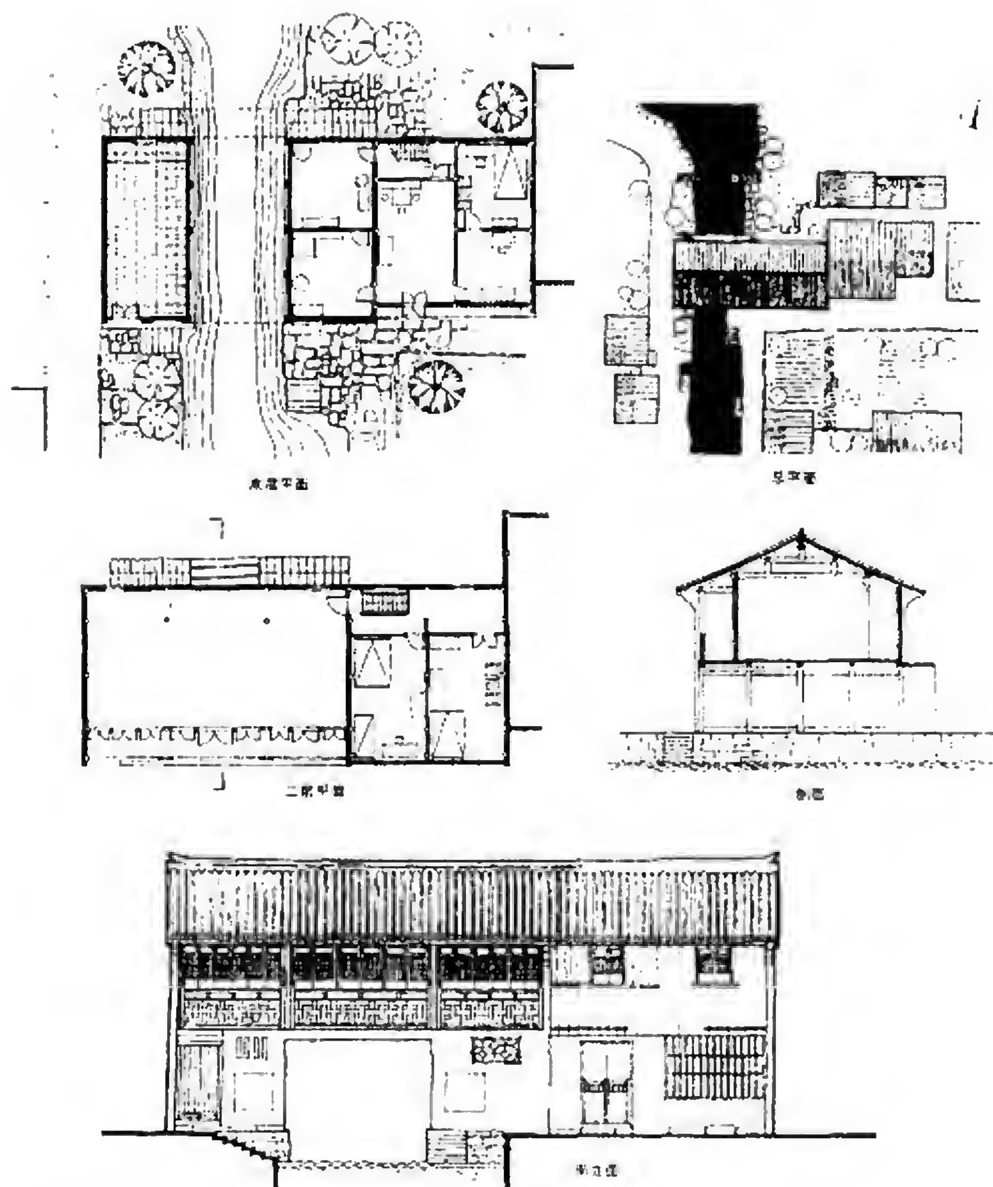
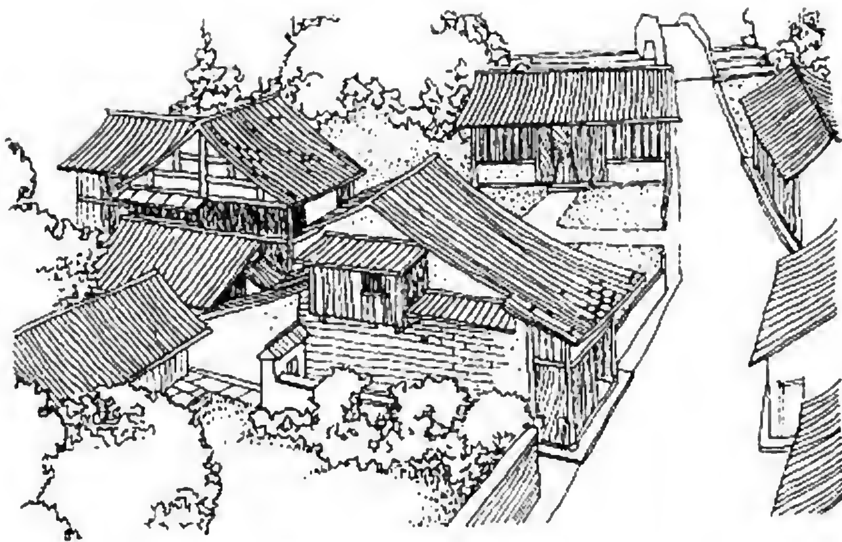


图 9－120　浙江绍兴东浦镇某宅



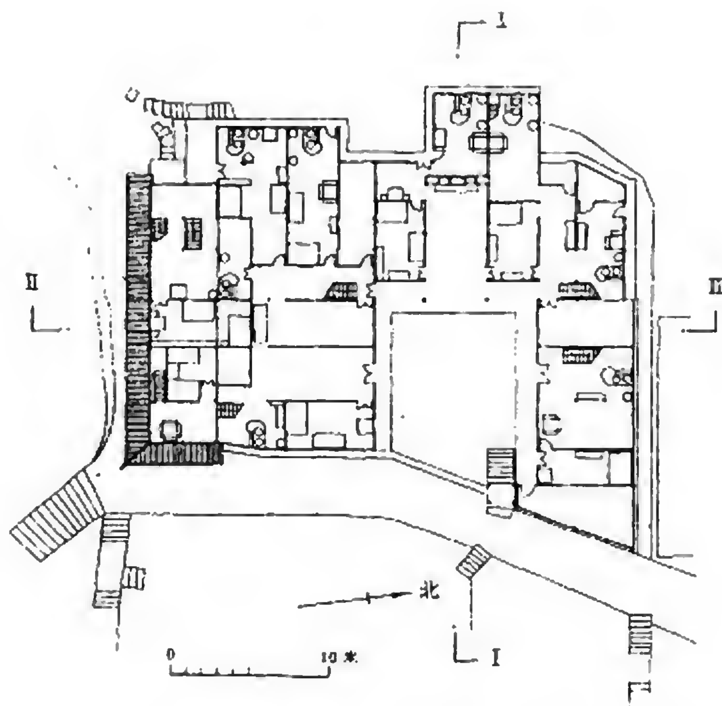


图 9－122　浙江黄岩黄土岭虞宅底层平面

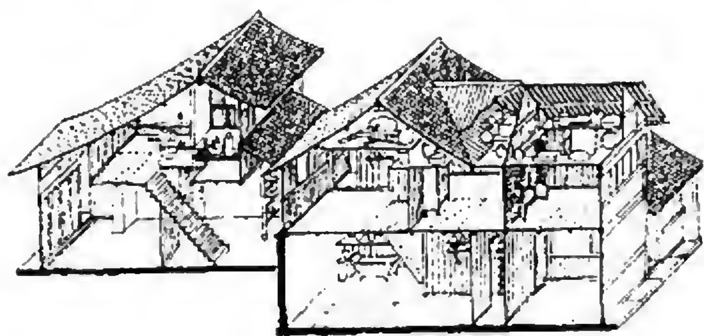


图 9－121　浙江吴兴甘棠桥范宅



图 9－123　虞宅外景

设计思想与手法都值得特别加以赞扬（图 9－121）。

也有在三合院等规整民居的基础上，结合自由式民居手法，发展生长为颇具规模的大宅的情况。浙江黄岩黄土岭虞宅是其著名代表。

虞宅建在一处坡地上，挖高填低平整为台地，原宅为较规整的三合院，坐西向东，正房三间，厢房北侧三间，南侧四间。正房、厢房均为二层楼房，有腰檐，厢房尽端为歇山顶，屋角起翘。三合院东侧有台阶和宅门。以后逐渐生长，如在西北转角处加建楼房，局部耸起为三层。正房后（西）底层另加多个厨房。在南侧厢房之南，利用山坡扩大为台地，建三层楼：底层较原屋底层低下一层，有腰檐，二层、三层及屋顶分别与原屋底层、二层及屋顶平。如此形成的大宅，规模宏大，屋顶错落，形体丰富多变（图 9－122、123）。

中国民居建筑往往有这种情形，原来多数是规整式布局，后来随着家庭成员的增加而逐步“生长”。生长的部分可能仍取规整式，也可能根据地形地势等实际情况采取自由式。无论如何，生长的部分与原有部分之间，都应该有着合体共生的有机关系，或称之为“有机生长”。原有部分成为整个建筑的核心部分。关于有机生长，我们在前章有关名山胜境的寺观节中已有所接触，它们可能正是从此类民居得到营养的。

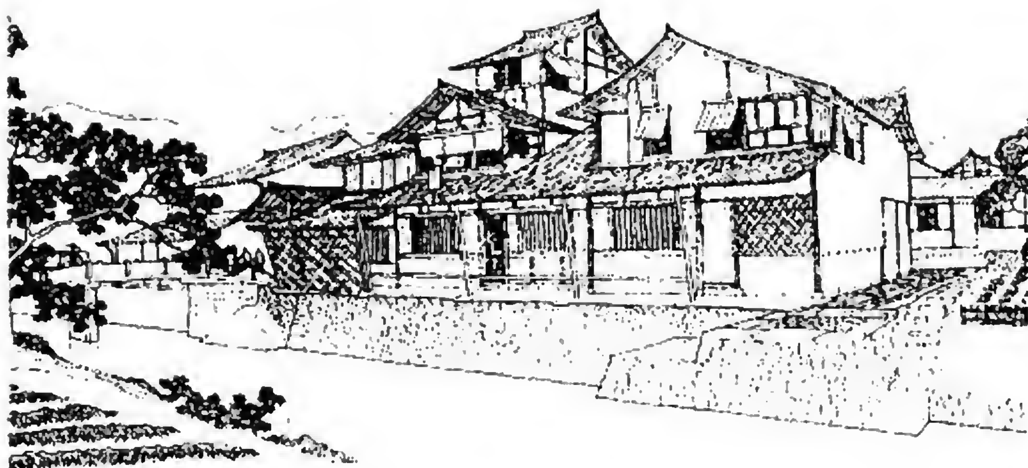


图 9-124　浙江民居



图 9-125　浙江民居

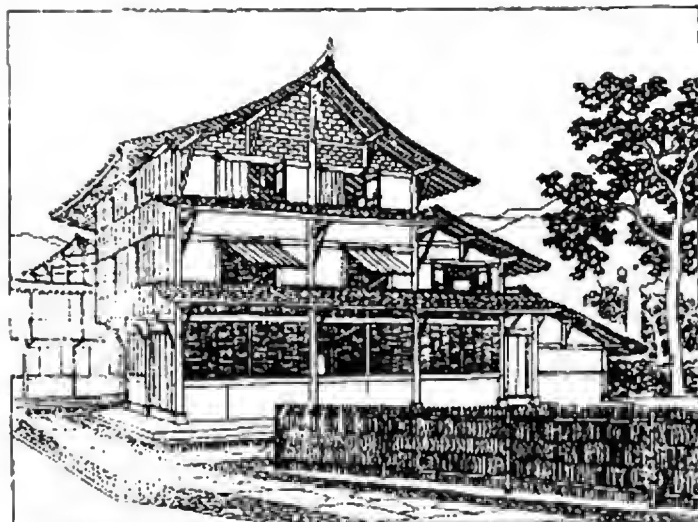


图 9-126　浙江民居



图 9-127　浙江民居

自由式民居在全国各地特别是南方所见极多，现以下列数图略示概貌（图 9-124～134）。

六　西北窑洞民居

窑洞是一种特殊的“建筑”。在第一章已经谈到，至迟在新石器时代晚期，就已出现了窑洞。1987 年，在宁夏海源菜园村就发现过四千多年以前的窑洞居住遗址，在总共十三座居址中，窑洞占到八座，其他五座是半穴居。根据对保存较好的遗迹进行复原研究，这些窑洞都是向黄土山崖掘进径 4～6 米、平面近圆形、

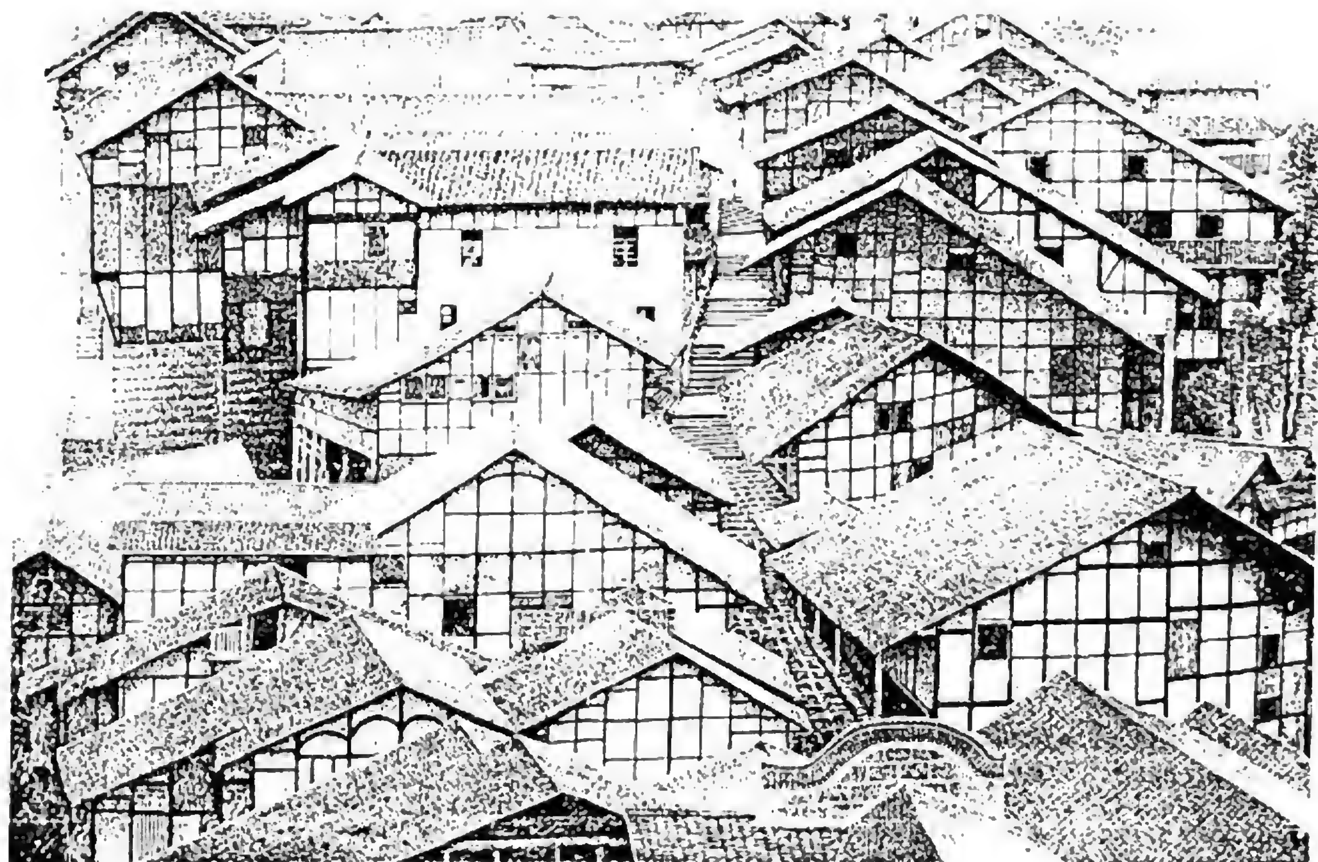

图 9－128　四川民居


图 9－129　四川民居


图 9－130　四川民居

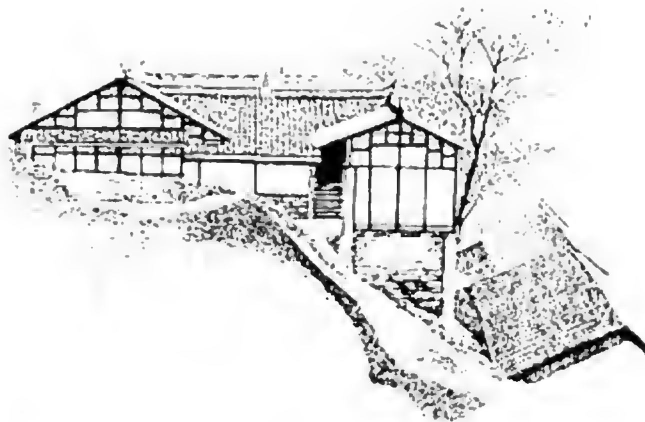

图 9－131　四川民居


图 9－132　四川自贡民居



图 9－133　江苏苏州临河小宅



图 9－134　湖南凤凰吊脚楼民居

穹窿顶[15]。此外，大约与之同期，窑洞式居址在甘肃、山西和内蒙古也有发现。有理由认为，窑洞自出现时起就一直为人们所使用，并有所发展，如洞顶由穹窿形发展成筒拱，只是历代窑洞多已无存。现存最早的窑洞在陕西宝鸡，掘于元代，距今近七百年，据说道士张三丰曾住于此。现在仍然居住窑洞的地方与古代一样，仍在西北、华北，如陇东、陕北、晋西南、豫北等地，此外还有新疆吐鲁番地区，使用人数达四千万，有些县的民居，百分之八十以上都是窑洞。

这些地区均属黄土高原，黄土厚可达 100～200 米，结理坚实，极难渗水，直立性极佳，为窑洞提供了很好的发展条件。同时，这里气候干燥少雨，冬季寒冷，木材缺少，于是，冬暖夏凉、十分经济的窑洞获得了发展与延续的契机[16]。

窑洞虽然是一种比较简单的“建筑”，但在人们的长期创造中，仍产生了多种形式，大致有崖窑、地窑和箍窑三种。

崖窑　崖窑即沿直立土崖横向挖掘的窑洞，每洞宽 3～4 米、深 5～9 米，直壁高度约 2 米余至 3 米余，窑顶掘成半圆或略呈长圆的筒拱。窑洞可向纵深发展，有的甚至深达 20 米，分为前后二室。窑内常于侧壁再掘小龛存物。并列各窑的间距约 2.5～3 米，可由隧洞内部相通。窑顶以上应有充分厚度，最少 3 米，以防塌顶。窑面一般用砖砌成门券以保护土壁，或更加砌短檐，也有在窑内整砌砖券的。若崖壁甚高，也可窑上加窑，称为天窑。上下窑之间内部可掘出阶道相连。或上窑比下窑退进，下窑上部即成为上窑的前院。有许多崖窑在窑前加建普通房屋或箍窑，以土墙围成院落（图 9－135、136）。

地窑　地窑是在平地掘出方形或矩形地坑，形成地院，在地坑各壁再横向掘窑，地院入口掘坡道。人在平地，只能看见地院树梢，不见房屋，谓之“进村不见村”。地院内各窑布局仿佛一般院落式民居，也有正房厢房。在缺少天然崖壁的地方较多采用地窑的形式（图 9－138～140）。

箍窑　箍窑不是真正的窑洞，它是以砖或土坯在平地上仿窑洞形状箍砌的建筑。箍窑可为单层，也可建成为楼。若上层也是箍窑即称“窑上窑”。若上层是木结构房屋则称“窑上房”。箍窑可与崖窑或与木结构房屋组成合院。山西平遥县城内有大片箍窑宅院，其单层箍窑常为平顶，也可覆两坡顶，或再加建木结构外

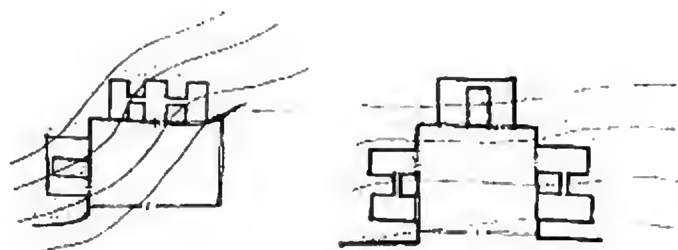
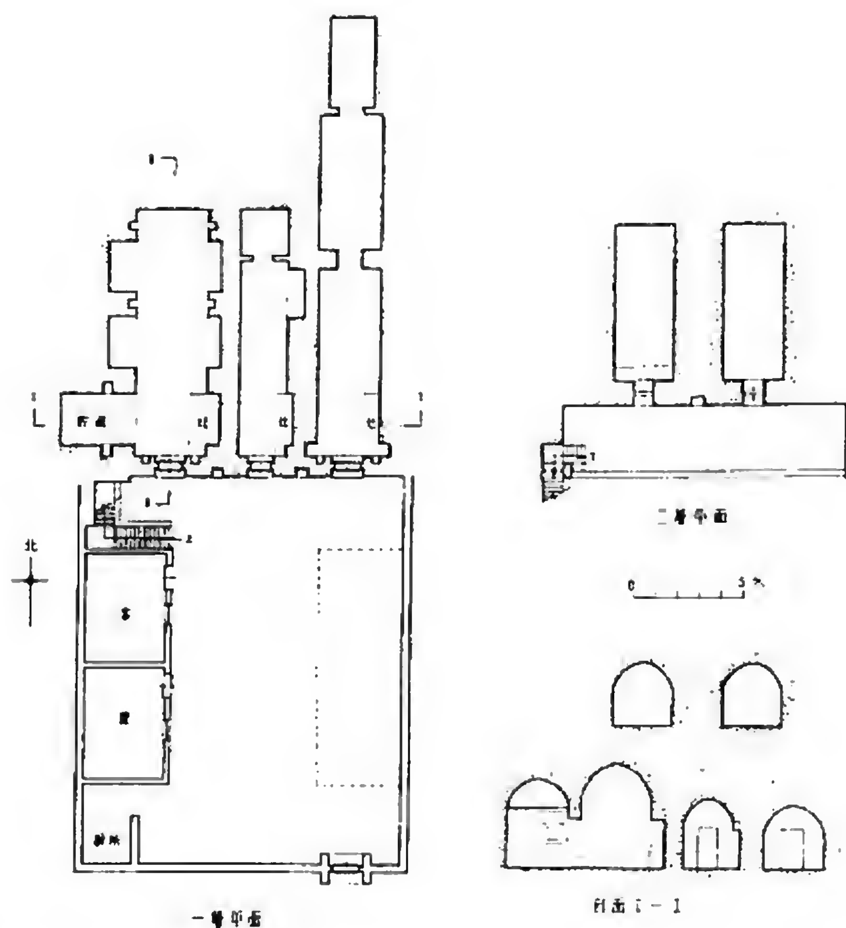
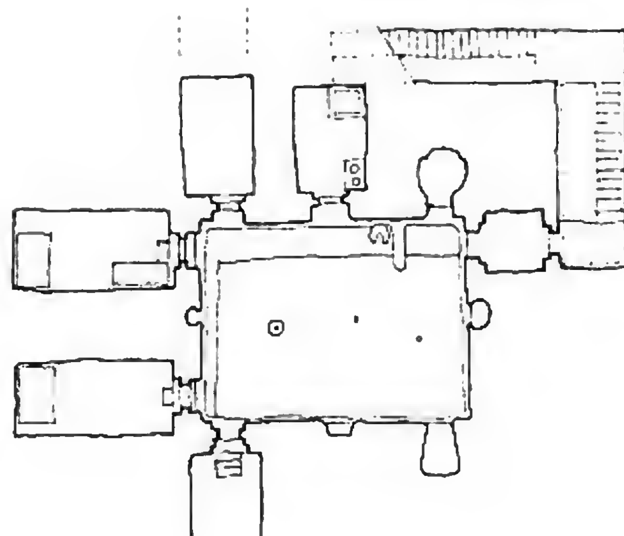


图 9－135　沿两面或三面布置的崖窑





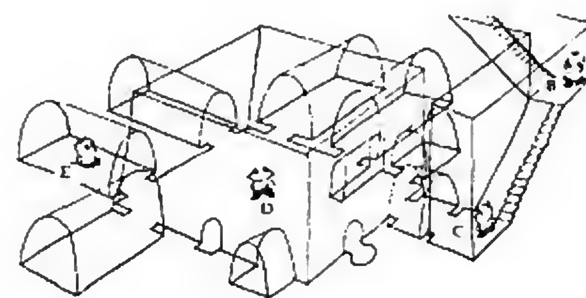


图 9－136　崖窑



图 9－138　地窑院



图 9－137　地窑院

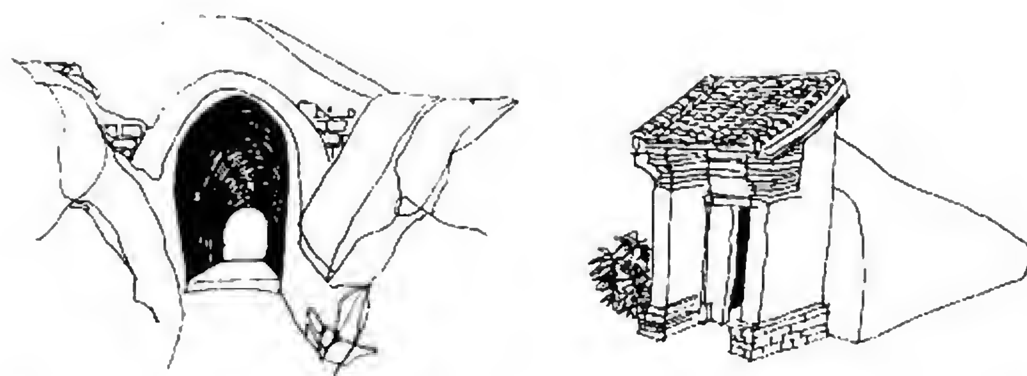


图 9－139　地窑院入口



图 9－140　窑洞内部

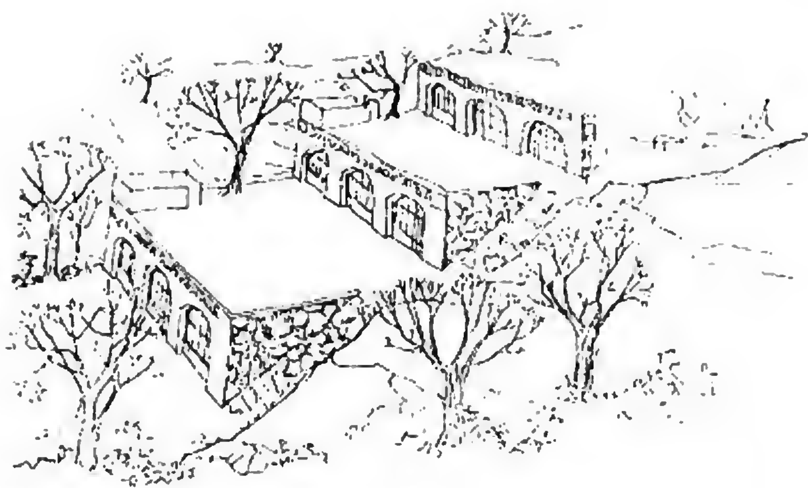


图 9－141　筑成阶梯状的多层箍窑



图 9－142　平遥箍窑院

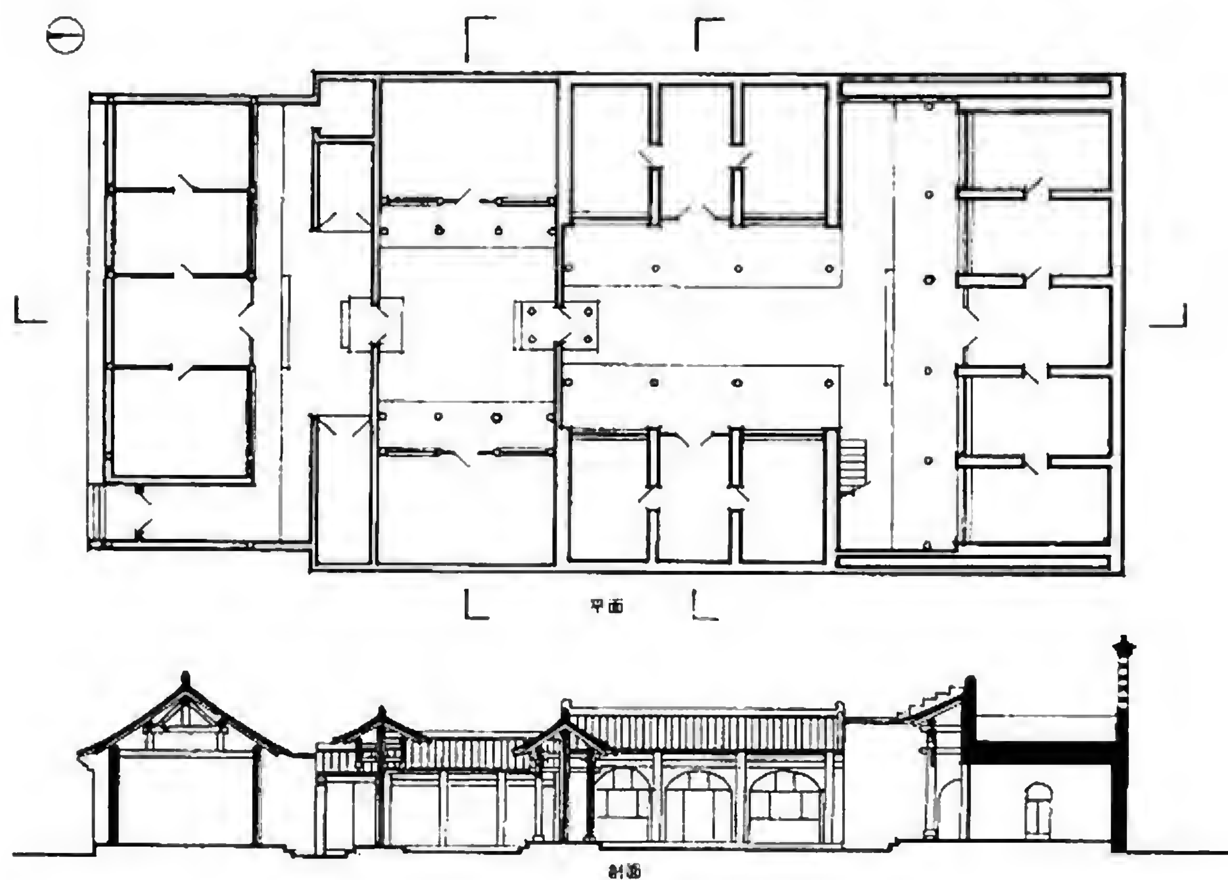


图 9－143　平遥正房为箍窑的四合院



图 9－144　平遥箍窑拱窗

廊，精雕细刻（图9－141～144）。

新疆吐鲁番气候炎热，常在半地下窿窑上加建密梁平顶房屋，或更结合地窑做法，院子从平地掘出。此种民居起源甚早，吐鲁番唐代交河故城和高昌故城就有下穴上室，挖地作室的遗迹。交河城内还有较完整的地坑院和院周围的窑洞。明代文献称："其地有城廓田畜，每盛暑，人皆穴地而居。"（《裔乘·西北夷》卷八）

第三节 园 林

明清园林是中国古典园林的总结，遗存至今的古代园林以清代的为最多，反映了古典园林熟化期的水平。中国园林的基本艺术性格，在这个时期体现得最为完整鲜明，是明清建筑艺术史最重要的收获之一[17]。

一 总述

与其他园林体系例如欧洲园林或伊斯兰园林比较，中国园林有以下几个显著的特点：一、重视自然美。自然美主要由山、水和植物构成，其构成并无定式，不遵循机械的法则，随机变化，自然天成。中国园林也以山、水、植物作为基本的构图要素，虽有人力在原有地形地貌上的加工，甚至可能全由人工造成，但追求"有若自然"的情趣，以满足人们亲近自然的感情。建筑也是园林的基本要素，但总体来说，园林中的建筑不追求过于人工化的规整格局，而是效法郊野的路亭水榭、旅桥村楼，顺应自然，与山水密切融合，建筑美与自然美相得益彰。二、追求曲折多变。大自然本身就是变化多趣的，中国园林师法自然，必然追求多变的自由式构图。但自然虽无定式，却有定法，所以，中国园林追求的"自由"并不是绝对的，其中自有严格的章法，只不过非几何之法而是自然之法罢了，其惨淡经营，甚至比之规整式构图需要更多的才思。中国园林是在自然之法浸染下的人工再创造，是自然的典型化，因此比自然本身更概括、更典型、更高，也更美。它与西方那种"强迫自然接受均称的法则"（十七世纪凡尔赛花园的建造者、法国古典主义造园艺术创始人勒瑙特亥语）的造园理论所强调的对称的格局、笔直的道路、规则的花坛和水池、好像地毯图案那样的草地和剪成几何形体的树木，是截然不同的两个体系。三、崇尚意境。中国园林艺术家们创造一个有若自然而高于自然的美丽环境，不仅停留在形式美的阶段，而是进一步通过这显现于外的景，表达出内蕴之情。所以园林的创作与欣赏是一个深层的充满感情的过程。创作应以情入景，欣赏则触景生情，这情景交融的氛围，就是所谓意境。人们在园林中漫游，由景物的序列变换，触发自己的审美经验，对于对象给以再创造与再评价，从而得到丰富的艺术享受。暗香盈袖，月色满庭，表达了对于闲适生活的响往；岸芷汀花，纤桥野亭，体现了远离尘嚣的出世情怀；水光浮影，悬岩危峰，暗示了山林隐逸、寄老林泉、清高出世的追求。这些，都是文人学士标榜的生活理想。至于皇家园林，在寄情山林的同时，又通过集锦手法，"移天缩地于君怀"，满足于大一统的得意；或是朱柱碧瓦，显示出皇家的富贵；或是一池三岛，向往于海外仙山的幻想。中国园林确实蕴涵着无限的诗情画意。总之，中国园林创作的高下成败，最终的关键在于创作者文化素养和审美情趣的高下文野，高者意境充盈而含蓄，低者不免贫乏而浅俗，绝不仅是匠家掇石引水的功夫而已。园林的意境要通过总体布局和局部设计来引出，同时也借助联想寓意和匾额楹联，使主题得以点示，意境更加深化。

中国园林经过三代的发轫，秦汉和隋唐两次皇家园林建设高潮，唐代士人园的出现，两宋以士人园、诗意园、写意园为特征的私家园林大发展，在元代的相对沉寂以后，到明清进入总结阶段。其中，清代的皇家园林与私家园林更值得注意，前者现存实例都在北京及其附近一带，后者多集中在江南，成就也最高。它们体现了皇家与文人审美趣味的不同，也反映了地方风格的不同，一般分别以"北方皇家园林"和"江南私家园林"二词称之。

二 发展概况

在元代，由于诸多原因，作为"雅文化"在建筑上主要体现者的园林，无论是私家还是皇家，一时都处于停顿状态，社会文化主要是俗文化的天下。一直到明代前期，仍继续着这种情况。

朱元璋出身草莱，得天下后，以巩固国防和政权为要务，对于园林之筑持谨慎态度。他在洪武八年(1375)曾说："但求安固，不事华饰，使吾后世子孙宗以为法。至于台榭苑囿之作，劳民财以为游观之乐，朕不为之。"(《太祖实录》)朱元璋身自为范，在南京和中都凤阳的宫城中都不设花园。《明会典·祖训》和《明史·舆服志》中也载有他禁止诸皇子造园事。永乐迁都北京后，也只在紫禁城内后部规划了御花园，西北部置建福宫花园，紫禁城北置万岁山（清初改名景山）而已，此外，就是以元大都皇城内的太液池（今北海、中海）为西苑。直到迁都三四十年以后即天顺间（1457～1464）才开始改造和丰富西苑，并开拓南海，奠定了如今北京三海的格局。有明一代，始终没有更多皇家园林的建造。

可能是受到朝廷不提倡的影响，更主要的也许是经济尚待恢复的原因，明初的私家园林也同样不甚发达。一直到明中叶以后，私家园林才以江南为中心迅速发展起来。这一发展的势头一直持续到清末。清初以来，康熙、乾隆两位皇帝的六下江南，一定程度上也促成了以北京为中心的皇家园林的大兴盛。可以说，从明中叶到盛清，是中国园林继秦汉、唐宋两次高潮以后的第三次发展高潮，其进程与中国建筑的整体发展基本同步。盛清以后直到清末，皇家园林已停止建造，私家园林虽然继续，风格也有所变化，渐显萎靡之态，是中国古典园林的尾声。现存中国园林，几乎全部都是明清尤其是清代的遗留。

与江南经济发达、人文茂盛，以及有利的自然条件有关，明清私家园林以江南的成就最高，特点也最鲜明。明清两代，江南经济冠于全国，朝廷赋税的三分之二皆取于此地。江南园林在乾隆、嘉庆间以扬州为中心，咸丰、同治间渐转至苏州，江南其他地区如南京、无锡、常州、上海、杭州等地，皆园林荟萃之区（图9－145)。

早在隋代开通南北大运河，扬州因适当江、河交汇处，成为漕运中心，已是花团锦簇之地、温柔富贵之乡。隋炀帝曾在此大营离宫江都宫，著名的迷楼也在扬州。隋唐扬州的盐、铁、手工业和商业都相当发达，唐诗"腰缠十万贯，骑鹤下扬州"、"十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名"、"故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州"等句，都透露出它的繁荣。宋元运河淤塞，漕运改从海道，扬州一度呈现衰落。明永乐重修运河，扬州迅即恢复为漕运和两淮盐运中心，徽、赣、两湖商人云集。尤以徽商实力雄厚，发迹以后，除在家乡大建住宅祠堂园林外，在扬州当然也有园林别墅的修筑。康熙、乾隆多次南巡都到过扬州，更推动了园林的发展，故盛清时代扬州曾有"园林之盛，甲于天下"的美誉。道光以后因盐业衰落，织造和商业中心苏州后来居上，乃独擅"园林城市"之名。

除江南外，私家园林在全国各地都有分布，比较著名的如北京、岭南等地。北京是明清显贵、官僚和文人集聚之地，但私家园林保存至今的不多，水平也不及江南，著称者如建于清同治年的恭亲王府萃锦园，风格与皇家园林中的中型"园中之园"相似，而水平远不及后者。岭南地区早在秦代南越和十六国南汉时，就有宫苑出现，但以后的情况缺少记载，实物亦无从考征，这里所说的"岭南园林"，是指清代以后随着地方



图9－145　江南水乡风光

经济的高涨发展起来的，皆完成于同治以后至清末，属古典园林晚期作品。其中比较著名的，若与江南园林相比，也只能算是小型，园主多为商人或拥兵者，具有某些地方风格，往往显得琐细伧俗。岭南园林有时号称与江南私园、华北皇园并列为三，其实艺术价值远在后二者之下。

中国皇家园林，两宋、元、明都没有很突出的成就，能与秦汉、隋唐两个高峰媲美的，只有盛清在北京及其附近地区掀起的又一高峰。

清代满族统治者来自东北，惯于大草原骑射奔突的生活，据有北京以后，虽拥有明代宫殿和西苑，却并不习惯这种相对拘束的天地，一旦全国政权稳定，经济开始繁荣，便忙着出游，目的地便是江南，谓之南巡。康熙和乾隆都各有六次南巡。他们在全面接受了汉传统文化以后，托庇于秦汉、隋唐皇家园林之余荫，向往于优游山水的适意，意图以盛大的皇园作为"盛世"的标志，乃掀起了以北京为中心的大建皇家园林的高潮。北京西北郊有"三山五园"之称，即香山静宜园、玉泉山静明园、万寿山清漪园（后改名颐和园）、以及圆明园（包括圆明、长春、万春三园）、畅春园等，承德则有避暑山庄，都成于康乾盛世。在这些园林中，除了体现皇园特有的宏大富贵以外，又大量吸收了江南高度发达的私家园林造园手法。从汉代起开始出现的私家园林，曾向早已发展起来的皇家苑囿取法，到了盛清，以文人园林为主要特征的私家园林，艺术上已占尽优势，皇家园林反过来要向私家园林取法了。康熙南巡时就曾延聘江南文士叶洮和造园家张然进京，参与畅春园等皇园规划设计事宜，首次把江南私家园林艺术引入北京，也把文人意趣带进宫廷。我们知道，早在明初，南方建筑大匠就对包括北京宫殿、坛庙、陵墓在内的北京建筑艺术做出过很大贡献，此时更及于园林，很类似于戏剧史的徽班进京，而为时更早。乾隆对艺术包括园林和建筑艺术都有很大兴趣，也有深厚的汉传统文化修养和一定的艺术鉴赏功力，六下江南，均命随行画师图绘各地名景名园，"携图以归"，作为皇园建设的参考。从康熙十六年（1677）扩建香山行宫（以后发展为静宜园）起，到乾隆五十五年（1790）避暑山庄建成止，百余年间，皇家园林建设规模是宋元明所未曾有过的，乾隆甚至还自认为"较之汉唐离宫别苑，有过之无不及也"（《避暑山庄后序》）。

三　艺术风格

明清园林风格的演变，主要通过私家园林加以阐述，它们仍属士人园或称文人园。

魏晋以降，私家园林已通行小园，以缩移模写小中见大的手法来表现自然风致，写意成分增多，奠定了以后包括明清私园的发展方向。宋代私园可以士人园、诗意园、写意园三词概括，分别指明了造园主旨、创作方法和具体手法。

艺术乃人心之外化，文人的心态体现于园林即为士人园，于绘画则为文人画，二者相互影响。文人画从北宋开始萌生，苏轼提出"文人画"的概念，主张"诗画本一体，天工与清新"，十分强调画中应饱含士人的修养和主观意趣，主张清新雅洁的画风，排斥俗艳。米元章创泼墨山水，"点滴烟云，草草而成，而不失天真"，"意似便已"，自题为"墨戏"。迨至元代，不少文人采取回避政治的态度，日与诗酒禅道山林为伍，寄情遣兴，文人画乃大发展并完全成熟，以黄公望、吴镇、倪瓒（云林）、王蒙合称"元四家"为代表的文人画家独擅画坛，形成一代之风。倪云林（1306～1374）曾宗承董源、荆浩、关仝、李成，而自创"逸笔草草，不求形似"、"聊写胸中逸气耳"的画风，虽画面清寂，而意境深远。由于文人山水画的成熟，又有不少文人画家能出心匠之巧，将胸中丘壑入园，影响了元明私园的风格，故有人直呼曰"画家园"[18]。明代以后，私家园林的风格变化大致可以盛清作一分界，其前其后分为两个阶段。

明至盛清

此时私家园林仍沿续士人园的路子，可说是士人园大普及而达峰顶的时期。文震亨说："吾侪纵不能栖岩谷追绮园之踪，而混迹市廛，要须门庭雅洁，室庐清靓，亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致。又当种佳木怪箨，陈金石图书，令居之者忘忧，寓之者忘归，游之者忘倦。"（《长物志》）所谓"旷士之怀"、"幽人之

致"，正表明了私园的士人园性质。明清园林也必会受到同时代文人画的影响。实际上，明清的著名造园叠山艺术家，差不多都是画家出身，以画家之法通于园林，当时舆论也都标榜以画理画本入园。《园冶》论掇山，说是"时遵图画"。张岱记某园："肆后精舍半间，列盆池小景，木石点缀，笔笔皆云林、大痴"（《鲁去谷传》，《琅环文集》卷四）。叶燮说："南涧西崖皆黄石坡，高者为石壁，仿黄子久画"（《海盐张氏涉园记》）。董其昌则说："幸有草堂、辋川诸粉本……盖公之园可画，而余家之画可园"（《兔柴记》）。此类记述，举不胜举。此时有成就的造园家，虽不必就是绘画名家，却往往通于画理，所以论者常有园林即"立体之画"的说法。但要造出这"立体之画"却非易事，属于专门之学，单靠画家并不能成就。李渔《一家言》说："且磊石成山，另是一种学问，别是一番智巧。尽有丘壑填胸、烟云绕笔之韵士，命之画水题山，顷刻千岩万壑，及倩磊斋头片石，其技立穷，似向盲人问道者。从来叠山名手俱无能诗善绘之人，见其随举一石，颠倒置之，无不苍古成文，迂回入画。"到了明末清初，出了好几位优秀的造园家，以计成与张南垣最为知名，在园林艺术上都做出了极大贡献。计成以文人画士身份掌握了叠山技术而成名家，并著有论园专著。张南垣出身匠工，努力提高自己的素养，而至能诗会画，更能全面主持园林的规划设计。现即以此二人为例，略见明末清初的造园思想。

计成，字无否，江苏吴江人，生于明万历十年（1582），会画，曾漫游北方及两湖，后定居镇江，因偶为人叠山，"睹观者俱称'俨然佳山也'"，遂钻研造园技艺，为人造园。崇祯四年（1631）《园冶》书成，七年问世，留下了中国最重要的一部园林艺术专著，在艺术史和美学史上都有可贵的价值。

《园冶》三卷，以四六骈体成文，先列造园总论，再分节述园林各要素的构成原则和具体手法，其精髓可归结为总论部分的两句话：一曰"虽由人作，宛自天开"，二曰"巧于因借，精在体宜"。前一句道出了中国园林崇尚自然美的基本特性，说明人工和造化之间的辩证关系。这一思想贯穿全书，如《掇山》一节云："有真为假，做假成真"，意在以自然界真山真水的构成法则来经营人工山水，而使之具有真山真水的动人意趣。作者用了"真"、"假"二字，假并非虚假，意指人工所为，是以自然山水为本的创造，不是简单的模仿，而是一个艺术再现的过程。"宛"字意为相似，相似并非等同，也是这个意思。后一句话强调造园的具体构成方法："因者：随基势高下，体形之端正"，即园中的处理要以所在地形地貌之高下正欹为根据；"借者：园虽别内外，得景则无拘远近"，"俗则屏之，嘉则收之"，说明这一处理还要考虑它周围远近的环境。如此构成，方能造出既得体又合宜的美丽环境，全园也才是一个有机构成的艺术精品。

计成对于园林的设计工作非常重视。他说，一般建筑的成败，设计者的作用占到十分之七，工匠的作用只占到十分之三，而园林的设计工作"犹须什九，而用匠什一"，要求很高的才思。

张南垣，名涟，上海华亭人，生于明万历十五年（1587年），"少写人物，兼通山水，能以意叠石为假山，悉仿营邱、北苑、大痴画法为之"（阮葵生《茶余客话》卷九）。"君性好佳山水，每遇名胜，辄徘徊不忍去。少时学画，为倪云林、黄子久笔法，四方争以金币来购。君治园林有巧思，一石一树一亭一沼，经君指画，即成奇趣，虽在尘嚣中，如入岩谷。诸公贵人皆延翁为上客，东南名园大抵多翁所构也。"（戴名世《张翁家传》）吴伟业写其绝技云："每创手之日，乱石林立，或卧或欹，君踌躇四顾，正岭侧峰，横支竖理，皆默识在心，借成众手。尝高坐一室，与客谈笑，呼役夫曰：'某树下某石置某处'，目不转视，手不再指，若金在冶，不假斧凿。"（《张南垣传》）可见其盛名。

张南垣对造园的最大贡献在于叠山艺术的发展。

石头用于园林造山，早在汉代已经出现，往往十里九坂，尺度很大。只能是土多石少。唐宋继之，仍土多石少，而尺度缩小，重意而不重形，符合文人意趣。但也有以石为主者，常缩摹大山整体，以小见大，如见真山。明清一般园林，规模较唐宋前大大缩小，其中土山坡脚漫缓，占地较多，石山则可陡然壁立，占地较少，故以石为主缩摹大山整体的叠山增多。叠山在造园中占很重要的地位，叠山家称为"山子"，往往就是造园的主持人，甚至成为造园家的同义词。但若过于胶着这种叠山方法，往往使假山过于琐细簇缩，有失简远之旨。张南垣则另出机杼，主张堆筑"平岗小坂"、"陵阜陂陀"，仿佛截取大山一角，给人以"处于大

山之麓"，"截溪断谷，私此数石者，为吾有也"的感觉，而联想到大山整体，开创了叠山艺术的新流派[19]。从明清尤其是明至清前期的叠山作品中，有采用南垣之法者，确实比较平实真切，较之过于细碎的假山水平高出远甚。

张南垣之子张然，字陶庵，继承乃父家传，也是清初著名造园家，曾应聘到北京为皇家和王公大人造园。

此外，李渔的《一家言》、文震亨的《长物志》及其他一些著作也都谈到园林。

李渔，字笠翁，浙江钱塘人，生于明万历三十九年（1611），戏剧小说绘画造园皆负盛名，晚年定居北京，自作芥子园。李渔自称"生平有两绝技，一则辨审音乐，一则置造园亭"。《一家言》又名《闲情偶寄》，其第九卷即专论建筑和造园。李渔主张"宁雅勿俗"，说"主人雅而取工，则工且雅者至矣；主人俗而容拙，则拙而俗者来矣"。其"山石"节尤多精辟之论，主张"贵自然"，提倡土多于石，"既减人工，又省物力，且有天然委曲之妙"。推崇以少胜多、平实简淡的园林风格，反对矫饰。

文震亨是明代著名文人画家文征明的曾孙，江苏吴县人，生于明万历十三年（1585），著《长物志》十二卷，其中四卷与园林有关。他对于园林和建筑，主张"宁古勿时，宁朴勿巧，宁俭勿俗"，把文人的"雅"作为创作的最高原则。《长物志》中还有关于花木、水石、禽鱼的论述。

这个时期的园林都重视多留空地，不使壅塞，"凡园圃立基，定厅堂为主，先乎取景，妙在朝南，……筑垣须广，空地多存"（《园治》）。

布局须曲折错综，虚实相间，散聚得所，对比成趣："如端方中须寻曲折，到曲折处还定端方。相间得宜，错综为妙"（《园治》）。"设若左有茂林，右必留旷野以疏之；前有芳塘，后须筑台榭以实之；外有曲径，内当又叠奇石以邃之。"（清·陈扶摇《花镜》）"开园有妙诀，惟子可与语：譬如行三军，奇正易其所；又如补与攻，良医中脏腑。实者运以虚，散者欲其聚。"（《祁彪佳集》卷三）"若夫园亭楼阁，套室回廊，垒石成山，栽花取势，又在大中见小，小中见大，虚中有实，实中有虚。……大中见小者，散漫处植易长之竹，编易茂之梅以屏之。小中见大者，窄院之墙宜凹凸其形，饰以绿色，引以藤蔓，嵌大石，凿字作碑记形，推窗如临石壁，便觉峻峭无穷。虚中有实者，或山穷水尽处，一折而豁然开朗；或轩阁设厨处，一开而可通别院。实中有虚者，开门于不通之院，映以竹石，如有实无也；设矮栏于墙头，如上有月台，而实虚也。"（沈复《浮生六记》卷二）

对于细部处理，也皆处处用心，虽"一花、一竹、一石皆适其宜，审度再三；不宜，虽美必弃"（郑元勋《影园自记》）。

成于明至清初的私家园林实例虽然不多或迭经后代改动，但从仍较多保存当时风格的实例如无锡寄畅园，以及各种著作中叙述的主张，可知盛清以前园林风格仍较多地保存着两宋的遗意，即以高雅、疏朗、简淡为要，建筑不多，意境隽永，与盛清以后有别。

盛清以后

乾隆朝号称盛世，经济繁荣，人口增长，工商业在经过清初一段不太长时间的消沉后，又以新的活力全面高涨，城市生活活跃，商人地位提高。故乾隆以降的约一百年间，园林包括私园和皇园得以大大发展，可以说，现存中国古典园林实例，绝大多数皆建于或最后完成于这个时期。但是，此时造园活动虽十分活跃，与明至清初相比，理论总结却有不足。

这个时期的文化呈现出殊途同归的两种现象，一方面是富商巨贾仰慕根基深厚的传统文化，或纯为附庸风雅而效法士流；另一方面则是文人士流的市民化，与往日的清高脱俗之旨相离渐远。两种倾向之合流，结果是一样的，即在亦儒亦商的市民阶层力量日益壮大的同时，为园林提供了强大的经济后盾，促进了园林的建设，同时也促成了园林文化之书卷气与市井气的合流。而从总体来说，它们仍基本遵循着两宋以来士人园的路子，仍可纳入士人园的范畴。同时，又由于城市用地日益紧张，园林也有小型化的倾向，至于有以"残

粒园"、"壶隐园"、"芥子园"、"勺园"、"半亩园"等命名者，所谓"壶中天地"、"芥子纳须弥"等词语，很大程度上是不得已而为之。

与前代相比，这个时期的园林规模较小，功能较多，因而建筑较密，空间感较为壅塞，假山石多土少，风格日益世俗化，而处理更为精致，显示出晚期园林的特点。

园林之世俗化也反映在功能上，园林不再只是供文人韵士寄托情怀，诗酒自娱，长啸低吟，陶冶性情的地方，更加进了如享乐、宴客、部分居住等世俗内容，甚至炫耀财富，争奇斗胜。园林与住宅的关系更加密切，住宅就布置在园的前面或一侧，某些住宅的功能也加入园中。功能的增加使建筑的类型和数量也较前加多，在面积较小的园中发展了主要以建筑来围合空间的构图方法，与前此主要以山林围合空间有别，建筑和景物的密度都增大了。

要在比较狭小的空间里维持和完善各景观因素之间的平衡，是一种难度极大的艺术，需要更多的技巧，于是所有前已发轫的成景得景手法诸如借景、对景、漏景、框景、障景、隔景……等等，都在此时发展到极其精致的地步。空间形态的变化、包括厅堂、轩榭、亭、廊、桥、墙、门、台、漏窗和各个细部在内的建筑造型，以及山容水态、花木种植和建筑与山、水、花木的相对位置，都备加推敲，穷尽曲折变化之妙，园林技艺至此已达登峰造极的水平。

"为堂为亭、为台为沼，每转一境界，辄自有丘壑。"（祁彪佳《越中园亭记》）金陵某园之山，"周幅不过五十丈，而举足殆里许"（王世贞《游金陵诸园记》）。叶燮记某园山，"峰拔坪起二十余尺，……西上五折"。

这一态势，也与乾隆以来所谓"乾隆风格"的社会审美风气完全同步，精致纤巧，装饰繁富，日益堆砌造作，烦细而琐屑。只要看一看乾隆以后的陶瓷、雕塑、漆器、玉器、珐琅、家具等众多艺术门类，还有九层套叠的象牙球所显现的"罗可可情结"，这一点就更为清晰了。

其实这一倾向早在乾隆以前甚至明代即已出现，所谓附庸风雅，故意造作，为艺术之大忌。明代人范濂说过："尤可怪者，如快皂偶得居止，好整一小憩，以木板装铺，庭蓄盆鱼杂卉，内则细桌拂尘，号称'书房'，竟不知皂快所读何书也。"（《云间据目抄》），即为附庸风雅之一例。所以李渔才那样的大声疾呼"宁雅勿俗"，对一味标榜富丽加以抨击。他说："凡人止好富丽者，非好富丽，因其不能创异标新，舍富丽无所见长，只得以此塞责。"（《一家言》）计成也说："历来墙垣，凭匠作雕琢花鸟仙兽，以为巧制。"他认为这种办法，在庭园中不见其佳，也不可用于建筑，"雀巢可憎，积草如萝，去之不尽，扣之则废，无可奈何者，市俗村愚之所为也，高明而慎之"（《园冶》）。

所以，在技术高度熟化的同时，也就孕育着一种危机，即炫奇斗巧，以显示财富为务，流入匠气与伧俗，自与文人园林原来追求的高远雅淡远离。这种倾向的促成者大都是一些不学无术而日掷百金的纨绔子弟。大约与李渔同时，有一位叫东鲁古狂生的人在《醉醒石》中描写过这样一位人物："他每日兴工动作，起厅造楼，开池筑山。弄了几时，高台小榭，曲径幽蹊，也齐整了。一个不合意，重新又拆又造，没个宁日。况有了厅楼，就要厅楼的妆点；书房，书房的妆点；园亭，园亭的妆点。桌椅屏风，大小高低，各处成样。金漆黑漆，湘竹大理，各自成色。还有字画玩器花觚鼎炉、盆景花竹，都任人脱骗，要妆个风流文雅公子。"张岱所记的一个"燕客"，也是同样人物，"先是辛未，以住宅之西有奇石，鸠数百人开掘洗刷，搜出石壁数丈，巉峭可喜。人言石壁之下，得有深潭映之尤妙，遂于其下掘方池数亩。石不受锸，则使石工凿之，深至丈余，蓄水澄靛。人又有言亭池固佳，恨花木不得即大耳。燕客则遍寻古梅、果子松、滇茶、梨花等树，必选极高极大者，拆其墙垣，以数十人舁至，种之。种不得活，数日枯槁，则又移大树补之。始极蓊郁可爱，数日之后，仅堪供炊"（《五异人传》，《琅环文集》卷五）。李斗《扬州画舫录》记某园一味追求曲折奇巧，"折愈深，室愈小"，"游其间者，如蚁穿九曲珠"。苏州狮子林是著名园林，倪云林曾为之画过园图，后世便误传此园是他的手笔。此时的狮子林还是一座寺观园林，"密竹鸟啼邃，清池云影间"，尚是清幽之境。以后改成私园，乃大起叠山，奇石罗列，"盘据蜿蜒，占全园之半"，俗不可及。沈复《浮生六记》曾

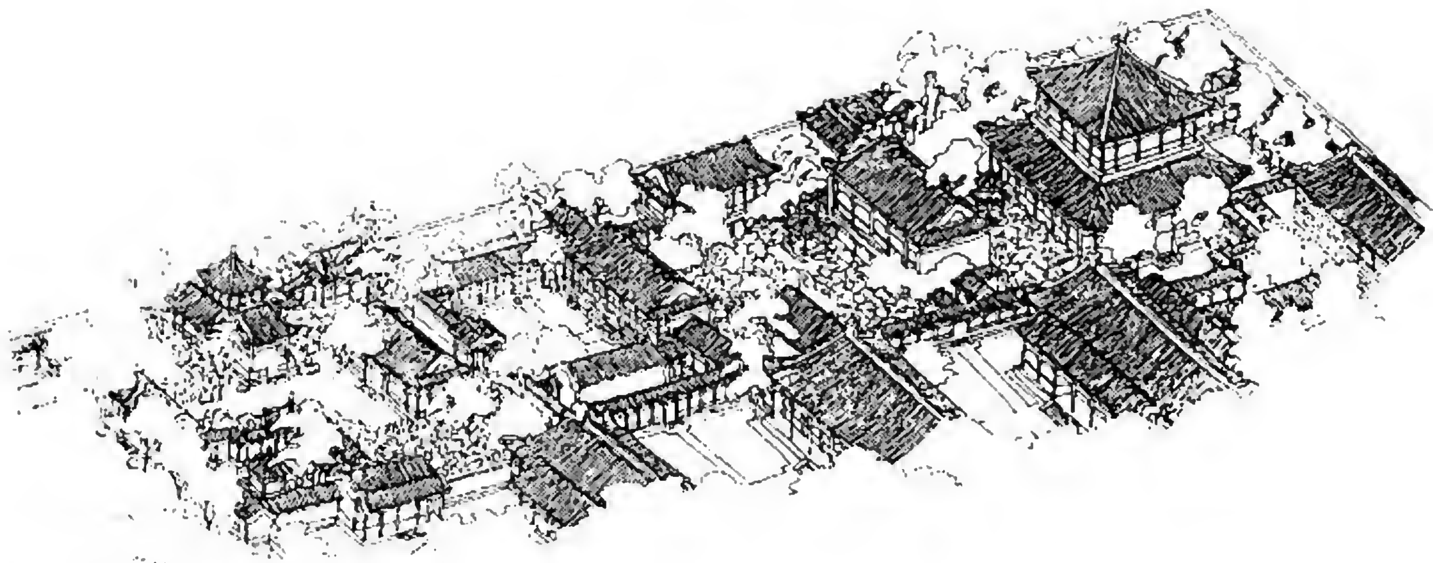


图 9－146　北京紫禁城乾隆花园

记此曰："其在城中最著名之狮子林，虽曰云林手笔……然以大势观之，竟同乱堆煤渣，积以苔藓，穿以蚁穴，全无山林气势。以余管窥所及，不知其妙。"梁章巨《浪迹续谈》也有同样意见："客有招余重游狮子林者，余笑谢之。盖余于吴郡园林，最嫌狮子林之逼仄，殊闷人意。"优秀的苏州拙政园也未能完全脱俗，在清末最后形成的面目远比明中叶建园之初更为壅塞。

皇家园林也出现相类情形，如乾隆时在紫禁城宁寿宫建造的花园，俗称"乾隆花园"，其后部全用石头堆叠的假山充满了本已不大的空间，加之建筑体量太大，全体并无"处江湖之远"的意趣（图 9－146）。光绪重修和增建的颐和园，较之初时的清漪园，建筑也大大增加了密度，尤其前山东部，墙高巷窄，几乎没有多少空隙之地。

对以上现象，我们只是进行如实的描述，无意简单地将之归于"衰颓"、"没落"、"退化"之类，或一味扼腕于汉唐雄风的丧失。现象的存在必有它实际的文化上的原因。黑格尔说："凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的。"盛清以后园林总体风格的变化，乃时代风习所使然，并不取决于某些人智能和性灵的高下。实际上，清代园林不可能再有"十里九坂"或"尽占一坊之地"的气势，也早已脱离了汉唐的粗放，其精致、细腻是汉唐远远不及的，比起前代，仍然是发展而不是退化。事实上其总体成就并不像前面引文所透露的那样令人颓丧。现存清代园林实例，大部分都是中国古典园林的经典性作品，是我们的宝贵遗产，虽然它们不可免地带有一个时代的印痕。

这些作品，即使其中最优秀者，也不可能完全满足于现今时代的要求，但决不能因此就去责怪古人，因为那样不符合历史主义。在这里，恩格斯对黑格尔做了重要的补充："同样，在发展的过程中，以前的一切现实的东西都会成为不现实的，都会丧失自己的必然性、自己存在的权力、自己的合理性。"当代的新园林文化，只能由当代人自己来创造，这个创造，并不是一味诋讥古人就可以达到的，相反，它却应当建立在古人智慧的基础之上。

下面，将分别介绍私家园林和皇家园林的实例。由此，我们会更深切地感受到明清园林的价值。

四　江南私家园林

江南私家园林与北方皇家园林相比，有以下几个特点：一、规模较小，曲折有致。江南私园一般只有几亩至十几亩，大者也不过五六十亩，小者仅一亩半亩而已，故有"一拳代山，一勺代水"之喻。造园家的主要构思是"小中见大"，即在有限的范围内运用含蓄、扬抑、曲折、暗示等手法来启动人的主观再创造，造成一种似乎深邃不尽的景境，扩大人们对于实际空间的感受，仿佛延展了园林的实际范围。整座园林开合多

变，处处有令人留连的景观，时时有使人难忘的变换。人们在其中漫游，获得了大量蕴含着情感的美的信息，情绪随之而起丰富的变化，忘却了有限，似乎自己已融合进自然的广阔天地中去了。园林设计要求尽量延长人在园中留连的时间。如果说北京午门广场加长纵深距离和天坛加长从入口到丹陛桥的距离，是化空间为时间，以充分激化人的感情的话，那么，园林中的这种处理就是化时间为空间，同样深化了人的感情。二、"有水园亭活"（司马光《小圃睡起》）。私家园林的构成方法，大多都离不开水，并以水面为中心，四周散布建筑。构成一个个景点，几个景点围合而成景区。景点、景区之间互相对比呼应，而成全园。三、园主都是官僚（或退隐官僚）而兼地主或富商，在以修身养性、闲适自娱为园林主要功能的同时，又加进了如享乐、宴客等其他功能。四、园主多具有较高文化修养，不少人是文人学士出身，能诗会画，善于品评，他们自有一套士大夫的价值观和品鉴标准，以清高风雅，淡素脱俗为生活的或至少是精神生活的最高追求。园林的风格也以此为上，充溢着浓浓的书卷气。若以绘画作比，江南私家园林应更近于南宗山水。

拙政园　在苏州城内北部，始建于明正德四年（1509），距今已近五百年。御史王献臣初建园时引晋·潘岳《闲居赋》"筑室种树……池沼足以渔钓……灌园鬻蔬，以供朝夕之膳，是亦拙者之为政也"，自比"拙者"，以排遣他从政的失意，寄意归隐之情。王友文征明曾为此园作记及绘图三十一幅，现仍存。据文氏《拙政园记》及《拙政园图》，知明代的拙政园实在是十分的简疏，唯一楼一堂六亭二轩而已，也没有现在池中的两座小岛，正接续着两宋简淡的遗风。园曾多次易主，兴废相继，现存园貌主要形成于清末。

拙政园全园分东、中、西三部，占地六十二亩，在苏州属大型园林。园东部早废，旧园只存中、西二部而以中部为主。中部略呈横向矩形，水面较多，约占三分之二的面积，居中，横长，水中堆出东西两座山岛，山上各有一亭，又用小桥和堤分水面为数块。在水池西北、西南方向和东南角伸出几条小水湾，岸线弯曲自然，有源源不尽之意。南岸留出较多陆地，建筑主要集中于此，接近园南的住宅，便于使用。由宅入园的园门就开在园南墙中部。水池东、西岸也有少量建筑，北岸距北墙很近，没有建筑（图 9－147～149；图版 220、221）。

从南门入园后，迎面一座假山挡住视线，不使一览无遗，谓之障景。绕过假山西面，经小折桥北行到主体建筑远香堂，才可四面见景；尤其在堂北月台上，水面、山岛和亭堤楼台瞬入眼帘，豁然开朗。一收一放，欲扬先抑，是苏州园林入口常见的处理方式，更为含蓄多趣，类似于《桃花源记》描写的由山洞入而见武陵胜境的氛围。远香堂与岛上的雪香云蔚亭隔水互为对景。堂西紧邻倚玉轩，轩的平面更向北移，接近水面，四面都是好景色，所以做四面敞廊，向北临水一面的敞廊并设靠背栏杆，可凭以戏水和观望对面园景。由轩向南经折廊可至廊桥小飞虹，或过松风亭可至跨水小阁小沧浪。由小沧浪北望，透过小飞虹，左边可见

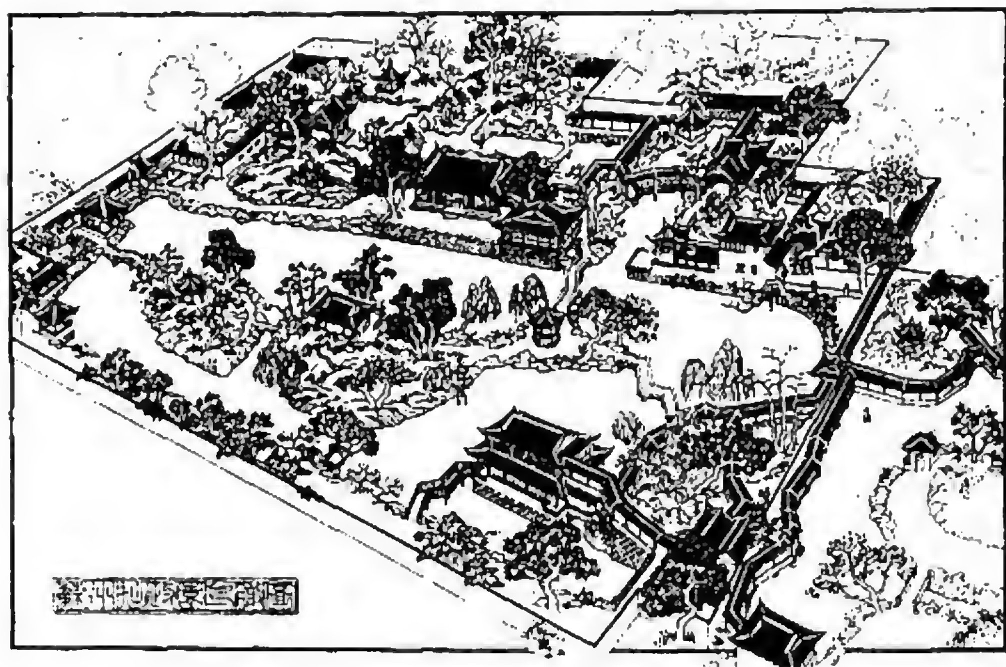


图 9－147　苏州拙政园鸟瞰



图9-148 拙政园小飞虹



图9-149 拙政园水廊

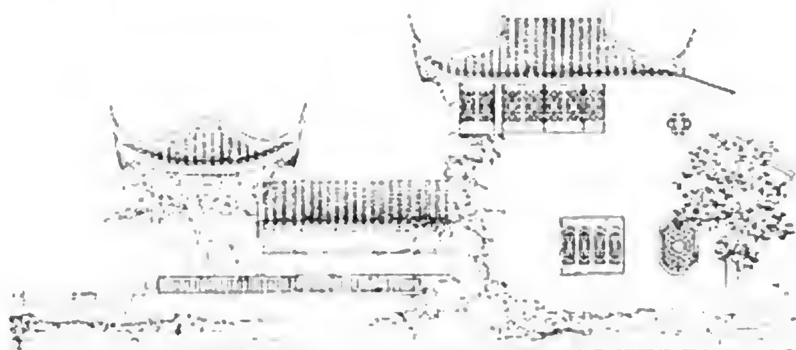


图9-150 拙政园香洲船厅

临水旱船香洲，右边可见水中小堤上的荷风四面亭，远处现出见山楼的重檐翘角，层次丰富，水景深远，扩延了空间感。从见山楼南望小沧浪，也有同样的效果。见山楼二层，故退居北部稍远，不致对水面造成压抑，同时降低楼层高度，又使体形横长。香洲如舫，前部临水，建筑也较低，最前的“甲板”更低临水面，可收降低视点增加水面深远的效果。香洲后部为楼，可登临一览水中二岛三亭。香洲本身造型极好，既有“舟”的意味，又不违建筑规律，轮廓丰富，体态玲珑，是周围各观景点欣赏的对象（图9-150）。香洲之西有玉兰堂，堂南有一专属的僻静小院，植湖石数块、玉兰一株。过堂沿廊北行至半亭别有洞天。由半亭东望，透达纵深水面遥见东岸方亭梧竹幽居、南岸建筑迭起、北面树石隐映，形成景色对比，水中的荷香四面亭和低近水面的折桥更增加了景观层次，拓伸了景深，谓之隔景，使人有江南水乡漫漫的感受。半亭西壁有一月洞门，过门可达西园，门上匾曰“别有洞天”，恰好道出了游人此时的感受。由半亭顺折廊北去可至西北角的见山楼。登楼望园，波光点点，柳丝依依，亭阁争辉，疑入画图。北眺则见城堞市廛，历历入目。水池里的荷风四面亭在二桥一堤相汇的交点上，平面六角，角翘高举。它的位置特别重要，不但是环顾四周景色的佳处，也是周围各景点近观的对象和远观的衬托，同园林中的多处建筑一样，既能得景又复成景。因为它主要是近观的对象，所以体量小，体形丰富。它和东岛上的北山亭体量都很小，也是为了衬托山势。西岛山势较大，山上的雪香云蔚亭又是远香堂的主要对景，所以体量稍大。雪香云蔚亭的体形横长，与同是横长的山形有很好的默契。二岛南岸以石为主，石矶低落水面，组合丰富；北岸以土为主，植苇树柳，有村郊野趣。由水池东岸梧竹幽居亭西望，透过水池亭阁，在树梢之上可遥见远处的苏州北寺塔（报恩寺塔），将塔景“借”入园内，是借景佳例。园的东南角有一园中之园，名枇杷园。枇杷园与水池之间堆起土山，起二者之间的隔景作用，并与水中二岛取得呼应。土山上有绣绮亭，与远香堂及岛上二亭互为对景。

园西部自别有洞天进，也有曲水回抱。水南的十八曼陀罗花馆和三十六鸳鸯馆实为一座建筑而内部分为

南北二厅，北厅宜于夏秋，可隔水观看假山上的亭阁与谁同坐轩，水中有鸳鸯游嬉；南厅宜于冬春，面对小院中的山茶（又名曼陀罗花）。但这座建筑体量过大，与山池尺度不合。西园的东部，水面折成南北纵长，南北两端分置一亭一楼，也互成对景。南端小亭在小山上，从中园也可看见，故名宜两亭。此水东岸紧接中园西墙，在此置南北向临水折廊，处理最为上乘。长廊跨水，下承石墩，水面探入廊下，感到幽曲无尽。廊平面随墙而行微有曲折，竖向也自然起伏。廊、墙之间更空出一角小院，有几点怪石，数竿细竹，一枝芭蕉，映衬在白粉墙上，似竹石小品立轴，显出无尽的画意。类似这样的处理在苏州园林随处可见，初似淡淡无心，实为艺术家才思精微的表现。

网师园　在苏州城内东南，始建于乾隆间，园主宋宗元，园名寓渔隐之意，此后几经易手，现存园貌大半是乾隆六十年（1795）富商瞿姓所属时之旧，距今也有二百年了。园面积八亩许，属苏州中型园，但布局精妙，是苏州中小型园林之最佳胜者。园东邻园主住宅，二者之间有数处门道可通，以园东南角额曰“网师小筑”的小门为主要园门。

入门一短廊西接小山丛桂轩，轩的南、西两面是小院，幽曲深闭，桂香满庭；轩北以黄石叠成名为“云岗”的假山挡住北向视线；只有从轩西折廊迤北，通至轻灵小巧的濯缨水阁，才湖光潋滟，顿觉开朗。这中国园林惯用的欲扬先抑的手法，在拙政园中已见。

网师园水池居中，基本方形，面积甚小，但岸石低临，进退迂回，复於石下仿波浪冲蚀的意象向内伸进。临水建筑也尽量低近水面，在池的东南、西北二角伸出溪湾。这些处理，都开扩了景境，使小小一池仿佛竟有浩漫之意。由濯缨水阁傍西墙北行，有廊渐高，登至一亭，亭也仅高出水面1米许，但与其他体量均小的建筑相比，仍有登高一览的效果。亭额“月到风来”，皓魄当空，清风徐徐，弄皱一池春水，正是此亭的意境。亭北跨水湾，过折桥，可通向一苍松翠柏怪石嶙峋之区，体量较大的看松读画轩北离水岸，隐在松柏之后。轩东的集虚斋为楼，也远离水池。斋南竹外一枝轩以廊向水，空巧通透。此轩东端南接射鸭廊，再接射鸭水阁。此阁实为一座半亭，以美丽的歇山面朝向水池，阁背贴在住宅后堂的山墙上。阁和廊的临水面都有靠背栏杆。射鸭水阁、月到风来亭与濯缨水阁呈品字相望，组成沿池三角形观景点，互相得景成景。由月到风来亭之北有小门通向西院，为一附属小院，置书房。自此门洞回望射鸭水阁，画面十分美丽。以门洞作框，是谓框景。苏州园林非常注意门洞、窗洞的框景效果，几乎从每个门洞和敞窗中望出去，都会遇到逗人的景观。射鸭水阁的歇山面和阁后住宅硬山山墙的关系处理极好：阁不能再向南移，以免两个屋顶山尖正对的尴尬；也不能再向北去，使得两座建筑的屋顶北坡线相混。现在的位置恰到好处，只从山墙中线略略偏北，并不过分。水阁冲破了庞大山墙的板滞，阁南堆起一丛山石，石旁种植小树疏竹，山墙上开了两方假漏窗，漏窗上横列一条披檐，平衡了以山墙为背景的画面构图，又进一步破除了整个宅院西墙的呆笨感（图9

图9－151　苏州网师园射鸭水阁



图9－152　网师园叠石池岸



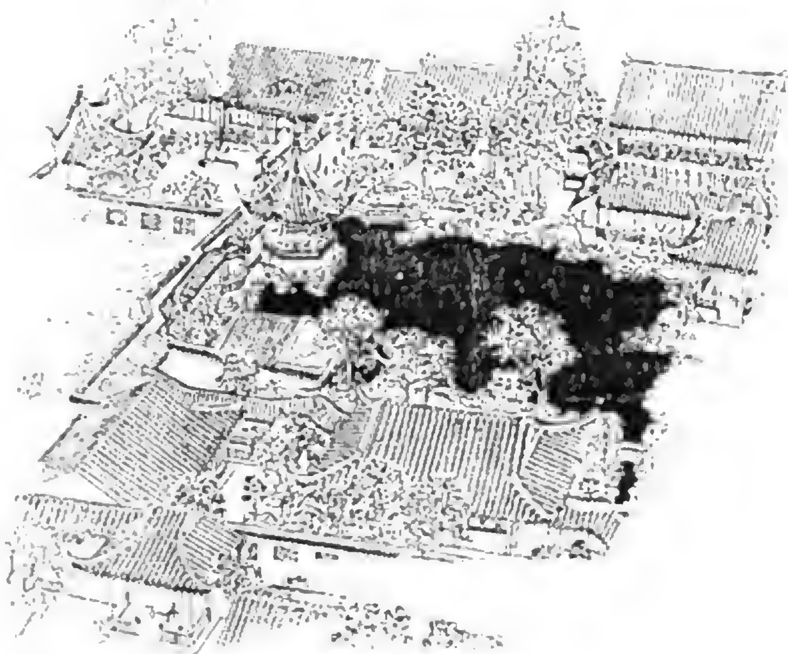


图 9－153 网师园鸟瞰

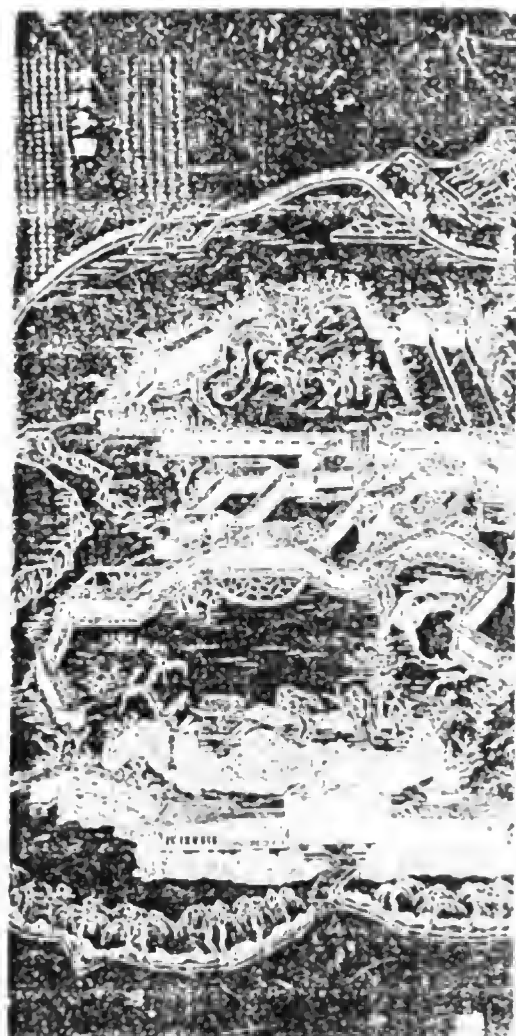


图 9－154 清《沧浪亭图》刻石

－151～153；图版 222）。

园内及园东住宅如撷秀楼等，各室内部装修都十分精巧雅洁。

沧浪亭 在苏州城内南部，是苏州现存诸园始造历史最久者，原为五代吴越国吴军节度使孙承佑别墅，北宋时由苏舜钦购得，临水建沧浪亭，因以名园，并作《沧浪亭记》；后几经易主，先后归北宋宰相章淳和南宋韩世忠所有。元明时园废，改作佛庵，清康熙时又归巡抚宋荦，移沧浪亭于园内山上。咸丰间园又有毁，同治十二年（1873）再兴，现存即多成于此时。全园面积十六亩半（图 9－154）。

此园坐南朝北，构图的最大特点是园内少水，中央实以山阜，建筑环山布置，而园北紧临河池，规划者充分利用这一条件，将园外水景纳入构思，以补园内少水之憾。从北面渡石桥过门屋入园，面对山丘西脚，略作遮挡。山丘石土相间，林木森郁，其巅居东，上有石柱方亭，即沧浪亭。门东山北有曲折有致的长段复廊（即深两间，两面开敞，中为墙的长廊）颇见精彩：内侧行见山色，外侧临水，可留连园外水景。廊两端的“面水轩”和小亭“观鱼处”，皆是观水佳处。廊墙上的漏窗则景通山水，联结内外。若由对岸观园，复廊一带，又构成美好景色，观鱼处的四角攒尖屋顶提示出此景的起点。此段建筑原仅有面水轩，以后加建复廊，丰富了园景（图 9－155～158）。

北门内沿西廊向南有小院，院墙表面嵌多幅历史人物故事砖雕。其东侧为清香馆和五百名贤祠，建于道光七年（1827），木壁上线刻历代名人像数百方。祠南有厅屋翠玲珑和看山楼，东为明道堂庭院。明道堂是园中最大建筑，格局严整，环境清幽。

此园以园内外景色结合取胜，水宽山紧，园内山体似觉过大，所留隙地局促，园南一带，建筑密度也较大，全园不够开旷，是其缺陷，显出晚清园林的通病。

环秀山庄 在苏州城内北部，成于乾隆、嘉庆时代，极小，仅约一亩，而以假山最为知名。假山在园内北部，其南为一方平地，再南为厅堂。山下有水，山水结合，形成曲折回环的水湾，宛然湖岛相依，而以小



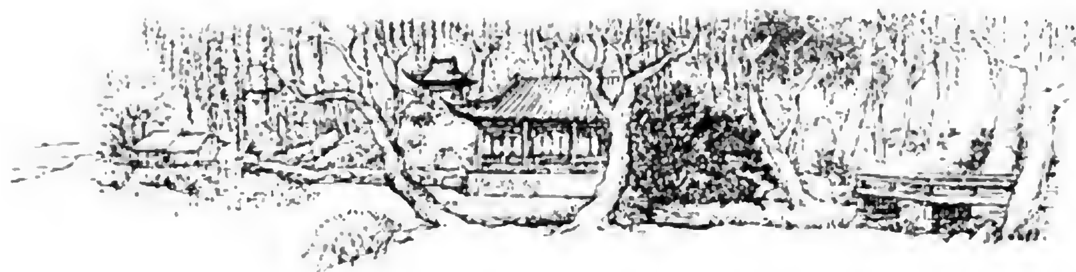
图 9-155 苏州沧浪亭总平面



图 9-156 沧浪亭北面



图 9-157 沧浪亭园中之沧浪亭



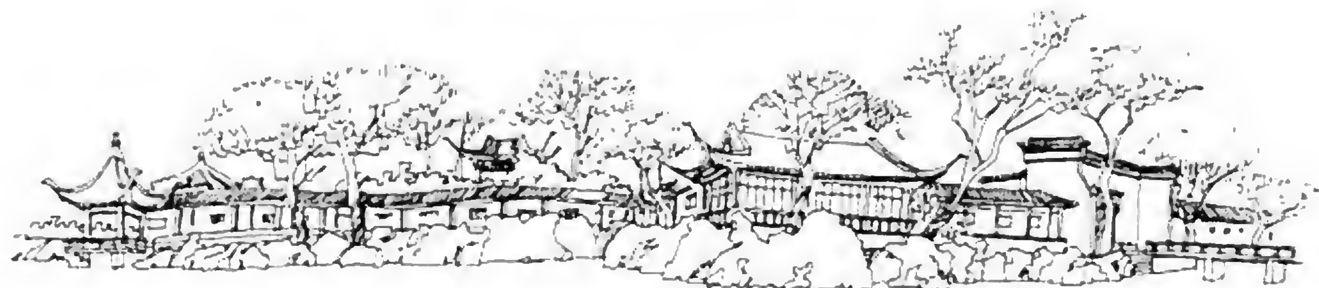


图 9-158 清康熙时沧浪亭北面景象及现状

桥与平地相连。此假山在园林中应属中型，但高也只有数米，面积仅约半亩，却集中了山岭、峭壁、峡谷、溪涧、岩洞、飞桥和穿插山间的磴道，远观脉理起伏浑然天成，近赏山路上下步移景异，宛如真山，尽显咫尺山林之境。山路从西南小桥入，沿水东行北转入洞，由洞中登磴道东北出至山顶，再向南绕西而北再东入亭，极尽曲折。此山出自乾嘉时江南杰出的叠山名家常州人戈裕良之手。戈裕良叠山不用条石筑造山洞洞



图 9－159　苏州环秀山庄假山



图 9－160　戈裕良画像

顶，而利用起拱原理，“只将大小石钩带联络”，使“入山洞者如置身桂粤”，“如真山洞壑一般”（图 9－159、160）。

留园　苏州著名园林之一，明代原为徐泰东园，清嘉庆三年（1798）刘恕重建，称寒碧山庄，又称刘园，晚清光绪间拓建，经过太平天国战争侥幸存留下来，遂改名留园。全园包围在住宅的西北两面，宅西有专门入园的通道。临街园门在通道南端，平淡朴素。入门后北行，要经过许多小天井，曲曲折折走过了 50 多米，再经过古木交柯小院和绿荫亭，通过漏窗和更具开敞性的框窗，将主景逐渐显露，最后才豁然开朗，是又一个成功构筑了含蓄意境的佳例。

园的西部是主景区，西面、北面以假山为主，逶迤起伏；东面、南面以建筑为主，东有曲溪楼，南面自东而西为古木交柯、绿荫、明瑟楼和涵碧山房，大小高下，体量、体形丰富多变。其间虚以水池、小岛和折桥。园东过大厅传经堂和揖峰轩为林泉耆宿之馆，馆内木装修和家具是江南典型风格的代表。馆北在小水池中立着称为冠云峰的假山，突出危峰屹立的意境，是苏州最有名的独石。相传为宋代花石纲的遗物，当年采运过程中落下太湖，以后移来园中（图 9－161～165）。

苏州园林的色彩都很淡素，小青瓦屋顶，高高的屋角，不画彩画，黑色、栗壳色或棕色的柱子和梁架，衬托在白粉墙上，配以山石水面和随季节变换色彩的花树，好似水墨浅绛，十分赏心悦目。至于掇山理水、铺地筑垣、建筑装修和室内陈设，以及树木饲禽，都有一套独到的处理（图 9－166、167）。



图 9－161　苏州留园剖面

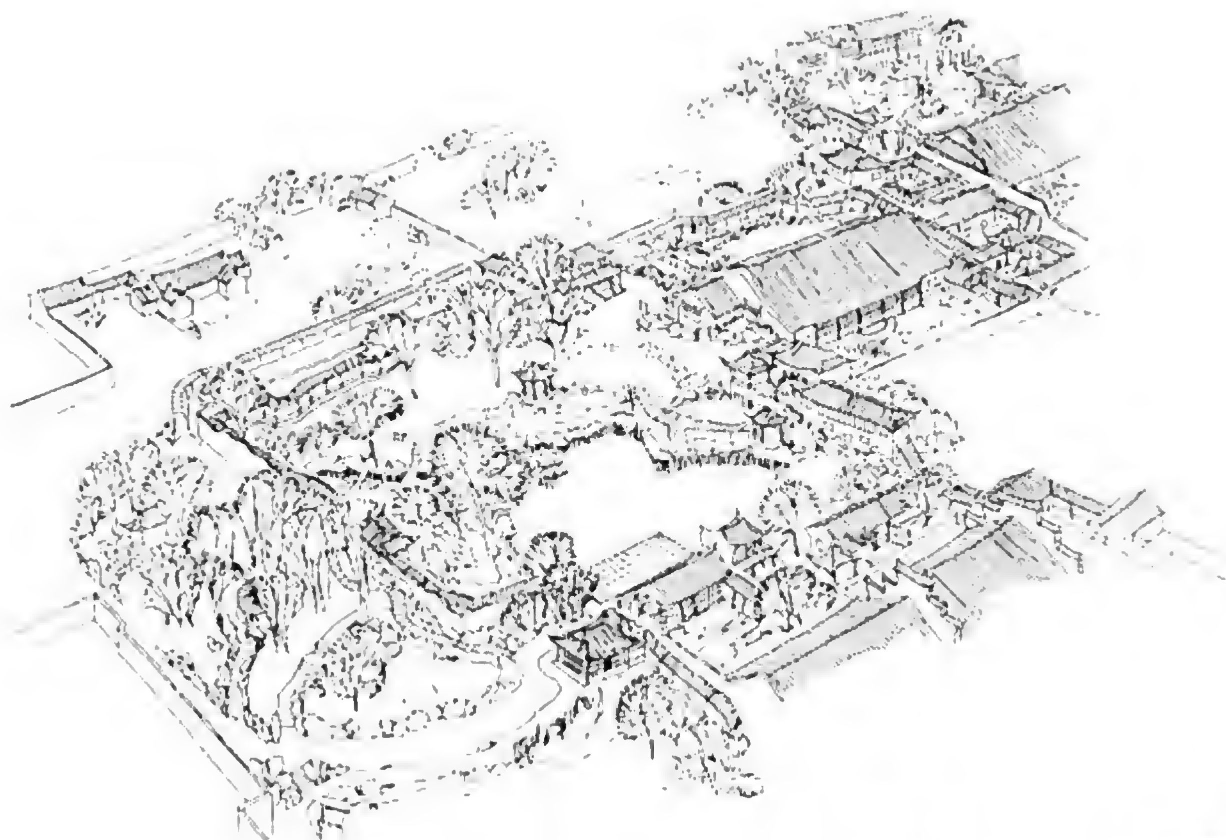


图 9－162　留园鸟瞰







图 9－163　留园曲溪楼

图 9－164　苏州留园（从曲溪楼望绿荫和明瑟楼）

图 9－165　留园冠云峰

寄畅园　在无锡西郊，始建于明正德年间（1506～1510），旧名“凤谷行窝”，为户部尚书秦金别墅，隆庆间改现名。清咸丰十年（1860），园毁于兵火，现园中建筑多为以后重建，总面积约十五亩，但园的布局仍保留了较多明代风貌，大致可作为难得的明代园林规划的代表。

寄畅园西依惠山，东南望锡山，依形就势，成功地将两山风光引入园中。其西部假山，取惠山黄石叠

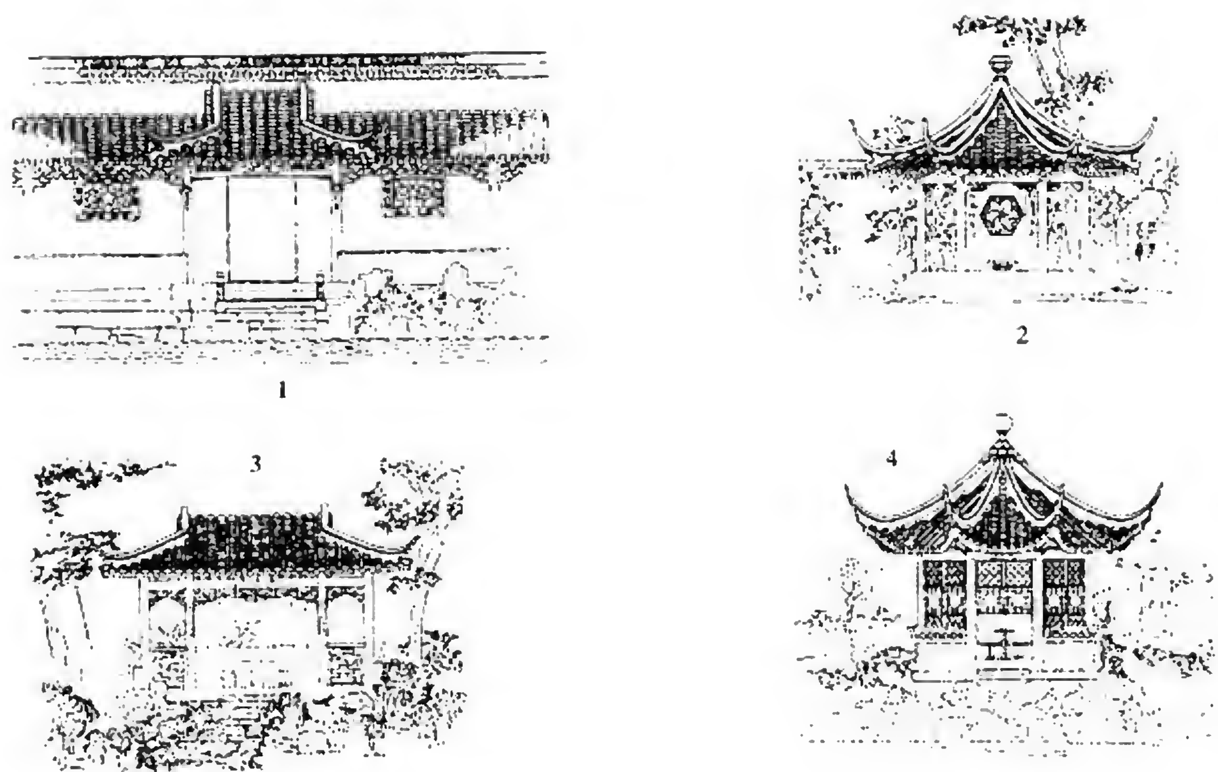


图 9-166 江南园林中的亭子
1 拙政园倚虹亭 2 怡园小沧浪亭
3 拙政园绣绮亭 4 拙政园塔影亭

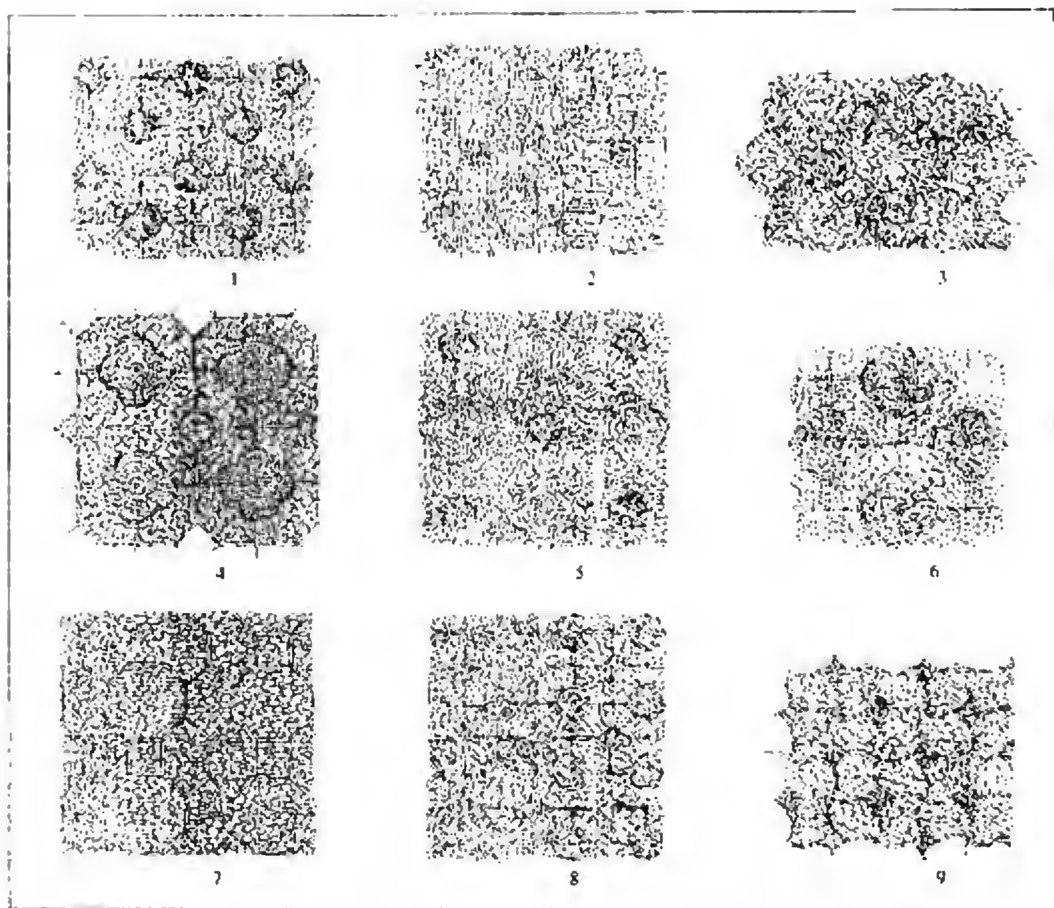


图 9-167 江南园林铺地
1、2 狮子林 3 怡园 4~9 留园

掇，高不过 4~5 米，而轮廓起伏，主次有序，大势正似惠山的延续。山上栽植藤萝灌木，气势磅礴。山中悬岩夹壁间有幽深山谷，蜿蜒谷路，引惠山泉作溪水跌落，水音叮咚似八音齐奏，空谷回响，称八音涧。峰回路转，正疑无路间，忽见一侧现出小亭，引人登至山顶。此山在康熙时曾由著名叠山家张南垣之侄张钺重加堆筑，也是叠山佳作。

东部水景为园中主景，水面南北长呈不规则形，中部东西两岸分别有知鱼槛和鹤步滩凸于池中，池北端又有两座小桥，将水池加以分隔，使之若断若继，层次丰富，景象曲折幽深。在水池北端嘉树堂前平台东南望，可遥见锡山山顶龙光塔影，画面中的其他景点如知鱼槛和廊、塔一起，组成有机的完美画面构图。从池



图 9－168　江苏无锡锡山、惠山形势



图 9－169　寄畅园图

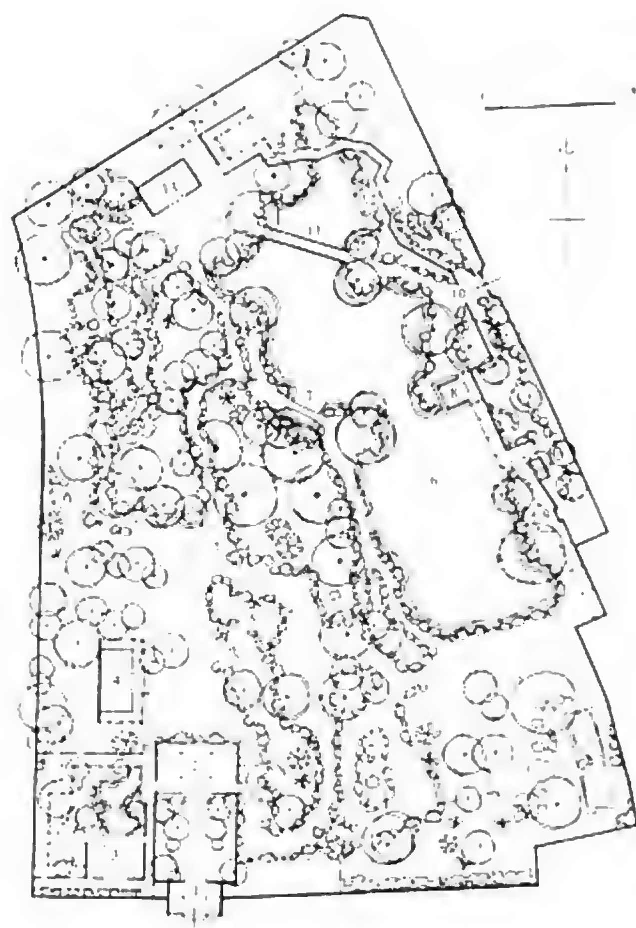


图 9－170　无锡寄畅园总平面



图 9－171　寄畅园（从园内远望锡山龙光塔）

之东岸隔水西望，透过西岸假山上的林翳，也可遥见惠山。如此，均扩大了园内景深，是中国古典园林借景手法的范例。嘉树堂原为环翠楼，登楼远望，景界当更辽阔（图9-168～171）。

全园建筑较少，布置疏朗得当，剪裁得体，倒影水中，颇多情趣；而树木丛密，自然风光浓郁，野趣横生，正是明代园林遗意。康熙、乾隆都曾驻跸此园。乾隆咏此园云："独爱兹园胜，偏多野兴长"。

个园　在扬州城内北部，园主为一盐商，建于清嘉庆二十三年（1818），占地约九亩，因园中多竹，故名。

从园南两幢宅院之间的夹巷入园，进到园门以前就有几株白色笋状立石置于浓绿竹丛之中，写出春意盈盈的生机，称做春山。入园后，迎面有小假山为屏，绕小山北行至主体建筑桂花厅，厅北一湾水池，池北有一横长的楼，池东、西都是高达6～7米的假山。西侧假山以透剔玲珑的灰色湖石叠成，水通岩洞，洞悬钟乳，透出炎炎夏日中的一丝清凉，是为夏山。池东假山全以黄石叠成，脉理浑厚刚健，石色黄红，像是金秋时节的满山红叶，谓之秋山。秋山山中有深壑幽谷，奥洞悬岩，山路交叉盘旋，不知所终，是江南叠山精品。园东南一角有"透风漏月"厅，是冬居围炉坐谈之所。厅南丛置几株宣石，石顶晶莹雪白，仿佛皑皑白雪，则为冬山。此四山以夏、秋二山为主，春、冬二"山"其实只是散置数石，作为主山的前奏或尾声。中国古代画论总结四季山色云："春山淡怡而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡"，又说"春山宜游，夏山宜看，秋山宜登，冬山宜居"，所述仿佛于个园四山一一切合。个园素以四季山色为假



图9-172　江苏扬州个园总平面

图9-173　扬州个园春山

图9-174　个园夏山

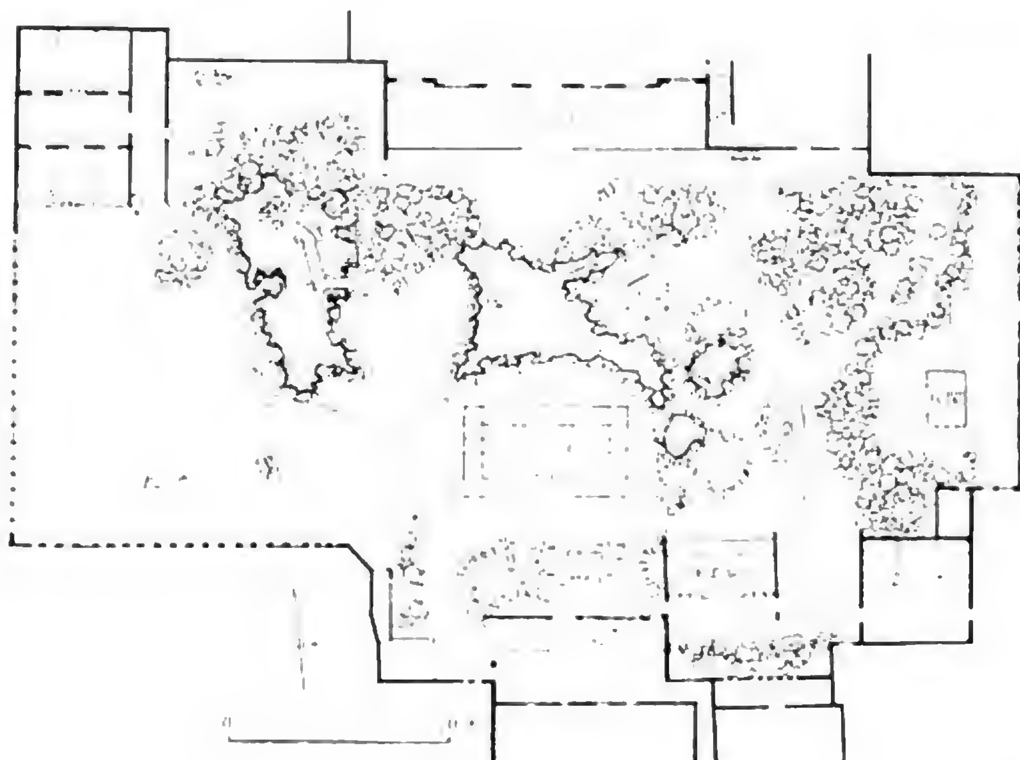






图 9－175　个园秋山



图 9－176　扬州寄啸山庄总平面

山知名，却不知是否当初造园者有意为之，就实际效果看，很难说是无意的偶合（图 9－172～175）。

个园池北横置的楼，面阔七间，虽西端被夏山略略遮挡，仍然体量过大，使全园略显压抑，仍不免晚清园林之弊。

寄啸山庄　在扬州城内南部，又称何园，主要是光绪时在前园旧址上扩建完成。主景区在西部，大致呈横长矩形，西端向南弯出。园以水池为中心，北面一连串高低错落的楼屋是主体建筑，供主人起居，东、南两面都是二层楼廊，池西一面叠假山，显得四面高围，天地不够宽豁，但水中偏东有一座造型美丽的水心小亭，起着重要的成景作用，顿时丰富了景观。亭后（东）楼廊的下层为白粉墙，成为它简洁的背景。亭以凌波曲桥连通岸上，划分了水面。亭上可观鱼、赏月，也可演戏，优美的乐声经过水面反射，更加清越动人（图 9－176；图版 223、224）。

由康熙乾隆两朝，扬州园林遍布坊巷，更向城外发展，城西、城北尤其是城西北沿狭长曲折的水面瘦西湖直到蜀岗大明寺一带，迤逦十余里，“两岸花柳全依水，一路楼台直到山”，数十座园亭相望，成就历史上少见的一条带形园林群。道光以后，由于江南经济中心的转移，扬州园林已趋衰落，瘦西湖也已“楼台荒废难留客，林木飘零不禁樵”了。此数十座园林绝大多数已经不存，所幸瘦西湖中心区即小金山一带仍保存完好，成为公共园林。

瘦西湖　所谓“瘦西湖”其实不是湖，而是一条宽窄相间的河道，由于两岸多有园林，遂以更富诗意的“湖”称之。小金山是湖中之岛，湖在此处呈东西向，岛居东端。在岛北向西凸入水中筑一段长堤。堤尽端建小亭名吹亭，方形重檐攒尖顶，与更西美丽的五亭桥和白塔隔湖成景。从亭中外望，桥和塔恰好镶嵌在两个圆洞门内，构成框景。五亭桥建于乾隆二十二年（1757），造型奇妙，在夕阳的背景下，越发显出秀丽而丰美的剪影。白塔也建于乾隆时，属法海寺，为瓶式喇嘛塔（图 9－177～179）。

瘦西湖一区，无大山大水，而河湖洲屿相继，岗阜小有起伏，亭台玲珑，柳丝依依，桨声如泣，箫鼓相闻，风情旖旎甜美。

五　岭南园林

岭南园林现存经调查者约四五十座，其代表作有号称粤中“四大名园”的清辉园、余荫山房、可园和梁园。这所谓“四大”，其实规模都不大，即使与江南私园相比，也只能算得上小型园林。它们都完成于同治以后至清末，多为商人或军阀所建。其总的特征除规模甚小外，建筑甚为密集，园中水池不作自然曲折，均

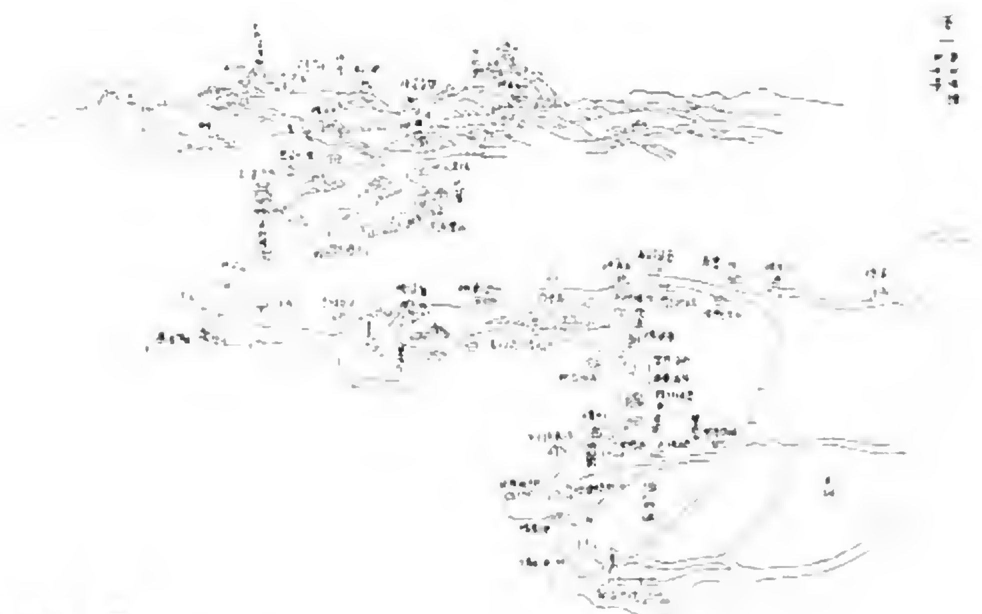


图 9－177　扬州瘦西湖全景



图 9－178　瘦西湖从吹亭西望五亭桥与白塔



图 9－179　五亭桥与白塔

为规则几何形，假山也仅是丛置数石或堆叠壁山而已。装修则与岭南其他建筑相同，无非木雕砖雕、陶塑灰塑、金漆彩绘之类，风格繁琐。同时，因清初以来与海外商业交往的发展，园中甚多西洋影响，如几何形水池、拱券门窗、巴洛克柱头、彩色或雕花玻璃、釉面彩砖之类。

余荫山房　在番禺南村，园主为商人，建于同治五年（1866），面积仅三亩。园门设在全园西南角，经园门向北，过门厅、小院，右转经月洞门，迎面照壁有壁塑，再左折经“冷巷”及二门入园，小小的空间内颇有曲折，处理尚佳。园本身分东西二院，先入者为较小的西院。西院以北面的深柳堂为主体厅堂，装修精致，南北建筑相对成轴，两者之间为方形水池。池东一条游廊，隔断东西空间，中间拱起廊桥，造型亦佳。东院以八角形水池为中心，池西有小河过廊桥与西池相通，二池构成东西向轴线。此种轴线构图和水面的几何形状，显然可见西洋的影响。八角池中的八角亭称玲珑水榭，体量过大，其实并不玲珑。东院东北有小方亭和半圆的半亭各一座，西北另有桥、廊，可北通祠堂，或曲折通达西院。其余空地散置英石，栽植花木。英石产于英德，皱褶甚密。岭南湿润温热，一年四季树木葱茏，深柳堂前双植花树，盛开时节，红花如雨，正合二门门联“余地三弓红雨足，荫天一角绿云深”之意。

东院之南有一独立庭园，称愉园，为主人日常起居读书之所。此“园”极其紧凑，主要建筑是位于中心的两层厅屋，称“船厅”，厅左右和前方有天井，前方天井为水面，水前紧邻园墙，有小拱桥（图 9－180～182）。



图 9-180 广东番禺余荫山房浣红跨绿桥



图 9-181 余荫山房临池别馆

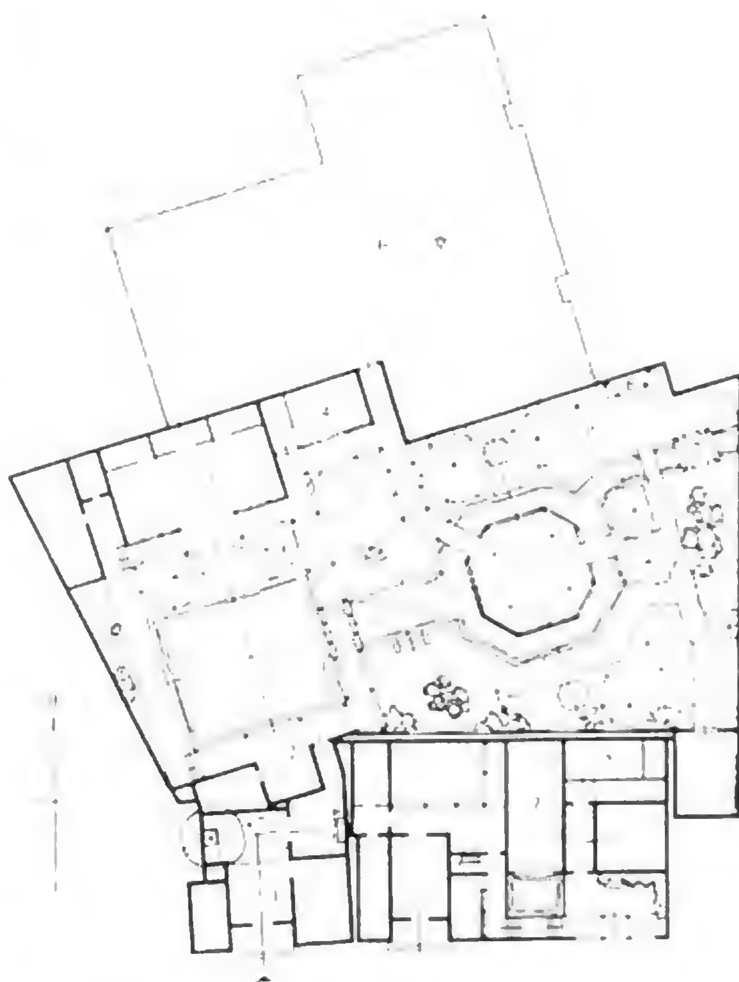


图 9-182 广东番禺余荫山房总平面

总体而论，岭南园林的水平，远在江南私园和华北皇园之下。

六　皇家园林

盛清康乾时代，在北京西北郊建成了称为“三山五园”的大片皇家园林群，以圆明园规模最大。但是，包括圆明园在内的北京园林在1860年英法联军、1900年八国联军两次侵略战争中受到了严重的破坏。圆明园完全被毁。清漪园又经重修，还比较完整，即今颐和园。在承德保存着离宫避暑山庄，规模也相当大（图9-183）。

与私家园林相比，皇家园林有以下几个主要特点：一、规模都很大，以真山真水为造园要素，损低益高，因而开池造山十分注意与原有地形地貌的密切配合，更加注重选址，造园手法近于写实。如避暑山庄，周围40公里，面积达八千多亩，园内有平原区、湖泊区和山峦区。其中山峦区占去全园五分之四的面积，山高都在几十米以上。圆明园、颐和园也动辄五千余亩，比起私家园林只有十几二十亩，假山高度不过5～8米，显然是大得多了。尺度的差异是决定皇园造园手法与私园不同的重要因素之一。而以苏州园林为代表的私园规模远不及皇园，又多居闹市，掇山通泉全为人工，以师法自然、写其真趣的手法，使人仿佛置身于真林泉中，重在写意。二、皇家园林里几乎都有宫殿，集中的宫殿区常在园林入口处，用于听政，供居住用的殿堂则散布在园内，故皇家园林的功能内容和活动规模，都比私家园林丰富和盛大得多。三、皇家园林的艺术风格与私家园林也有明显差异，虽然没有正式宫殿那样庄严隆重，但仍十分富丽华采，飞丹流金，一片皇家气象。若以绘画作比，或可拟于北宗金碧。此外，北方建筑都较凝重平实，与江南的清秀灵巧不同，北



图 9－183 乾隆时北京三山五园分布图

1 香山静宜园 2 玉泉山静明园 3 万寿山清漪园（颐和园） 4～6 圆明园之圆明园、长春园、绮春园 7 畅春园 8～23 其他园林与寺庙



图 9－184 北京颐和园航空照片

方皇家园林受地方风格影响，也具有同样的倾向，与上述皇家气象恰可并行不悖。

但不论皇园私园，写实写意，这“天然”二字实在是二者共同遵行的基本原则，是从不被忽视的。皇家园林仍运用了一整套中国园林构图手法，如对景、借景、隔景、透景等等，其起承转合、含蓄委婉的精神，皆息息相通。清代的皇家园林更是有意地向私家园林学习，皇园中许多局部或园中小园，甚至是对江南私家园林大意的模仿。

颐和园 在北京西北 10 余公里，全园面积超过五千亩，主体由山、湖二部组成，万寿山居北，横向，高 60 米，昆明湖居南。元明时在万寿山南麓已有佛寺，清代扩建改造，成为皇家园林。乾隆十五年（1750）曾展拓湖面东部，使原来正对万寿山中部的东岸线退至山东麓部位，山和湖的关系结合得更加自然[20]。展拓后的昆明湖呈北宽南窄的倒三角形，水面辽阔，面积约占全园四分之三。此时园名清漪。咸丰十年（1860）毁于英法联军，光绪十五年（1889）重修，并改今名，二十六年（1900）又遭八国联军极大破坏，1903 年复重修，基本保持原建面貌。园外西面是西山、玉泉山重峦叠嶂，北面是平原，远望也是山岭，东南二面都是平原田畴。园内有自然山水，园外有崇山可倚，环境甚好（图 9－184）。

颐和园可分为宫殿区、前山前湖区、西湖区和后湖区四大景区，性格各有不同。

主要园门东宫门在昆明湖东北角，正当湖、山交接处。门东路北即圆明园，再折向东南可至北京城。入园后先是建筑集中的宫殿区，臣属可就近觐见，不必深入园内。此宫殿区仍取严谨对称的殿庭格局，但较之紫禁城的严肃气氛已轻松很多，建筑尺度也不太大，正殿名仁寿，只是青瓦卷棚歇山顶，院内又植树立石。正如紫禁城里的御花园是宫殿里的园林，要与全宫取得协调一样，它是园林里的宫殿，格调应与全园协调。

在宫殿区看不到湖光山色，要绕过仁寿殿，通过一条曲折遮掩的小道，或绕行殿右小道趋近湖边，进入前山前湖区，气氛才倏然一变。前泛平湖，目极远山，左侧知春亭隐映于岛上树石之间，右侧壮丽的佛香阁雄踞于万寿山前山之腹，视野十分辽阔，心情为之一振。远处玉泉山的塔影被借入园内，近处岸边的一排乔木又起了透景作用，增加了层次，加深了园林的空间感。这第一印象，就给人以戏剧性的强烈感受（图 9－185、186）。

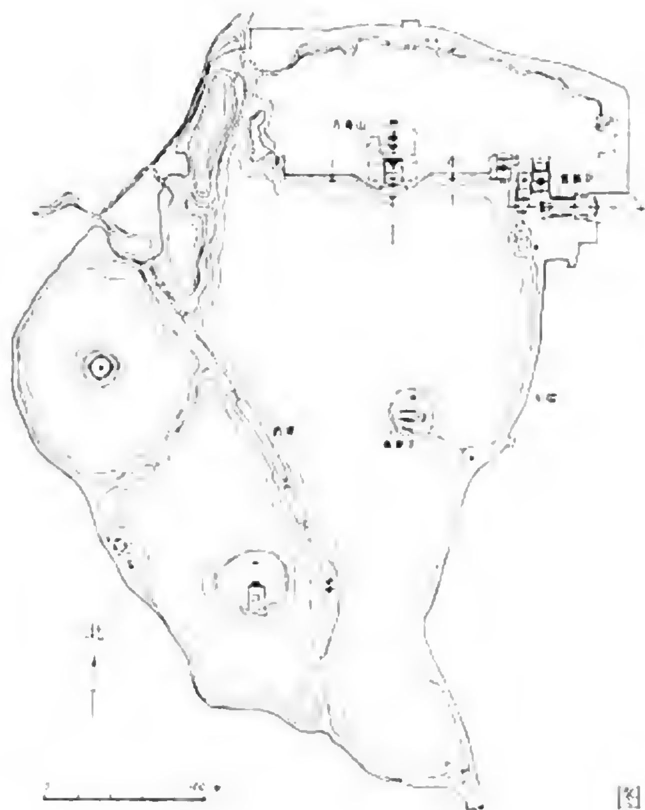


图 9－185　颐和园总平面



图 9－186　颐和园佛香阁

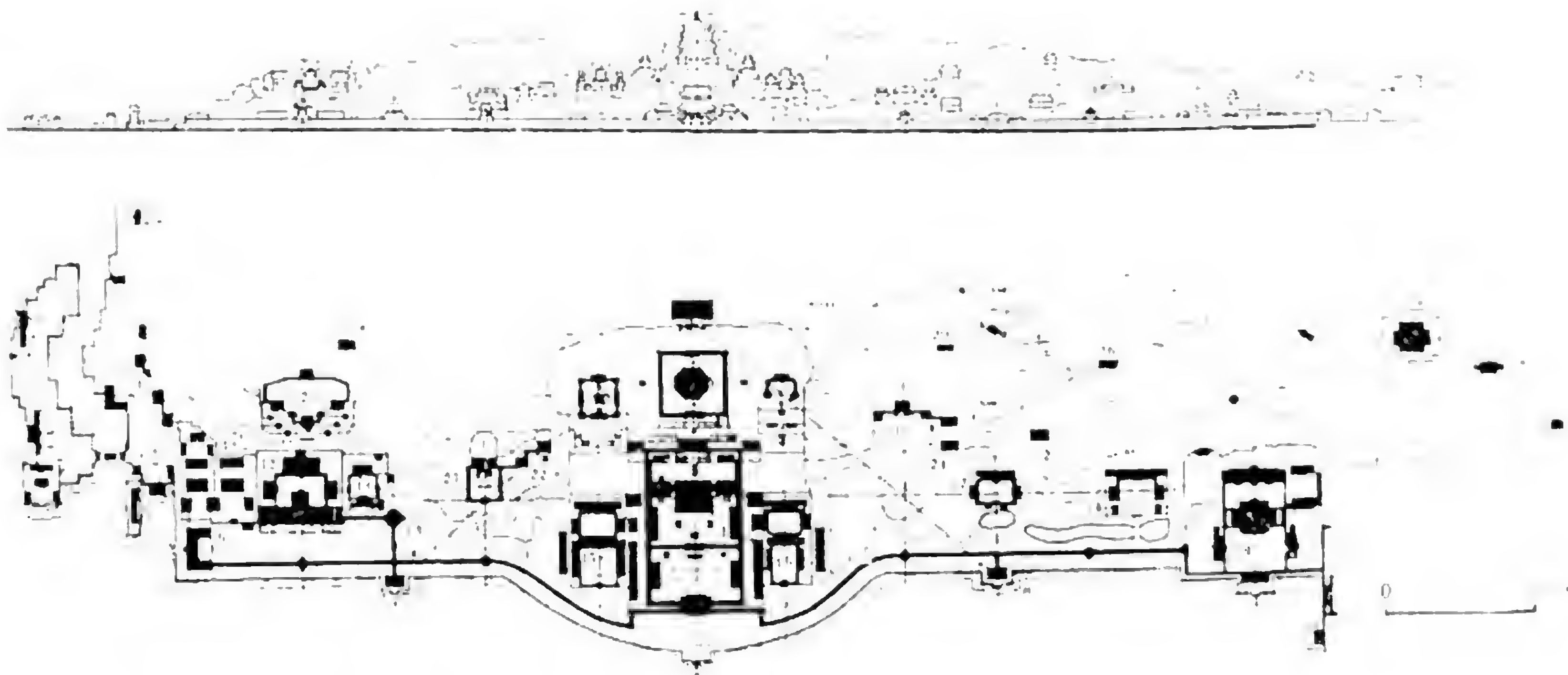


图 9－187　颐和园前山立、平面

万寿山体形比较平实，缺乏变化，但在南山坡耸起体量高大的佛香阁，与阁北的琉璃殿众香界一起，打破了呆滞的山体轮廓。佛香阁下有高台座，不在山巅而起于山腹，既强调了它与昆明湖的密切联系，更显示出它与山的亲和关系。试想，若将阁移至山顶，建筑与山、水的关系立刻就失衡了。此园在乾隆初改建时，原拟在现佛香阁的位置建造一座八角九层琉璃砖塔，但进行到第八层将要成功之际，皇帝忽以“京师西北不宜建塔”为由下令撤毁，易为四层八角楼阁，这在艺术上是一个很高明的决定。九层高塔体型瘦高，必与平稳的山形对比过大，不相协调，又与玉泉山体形类同的“玉峰塔影”相重复；改为体形宽厚的楼阁，恰好可以避免这一局面，且楼阁体量较大，足以承担全园构图中心的重任，控制全局，可谓三全其美。若无此阁，则应了陆游诗句“正欠雄楼并杰观，奇峰秀岭待弹压”，不足为景了。现存此阁系 1903 年重建，保存了乾隆

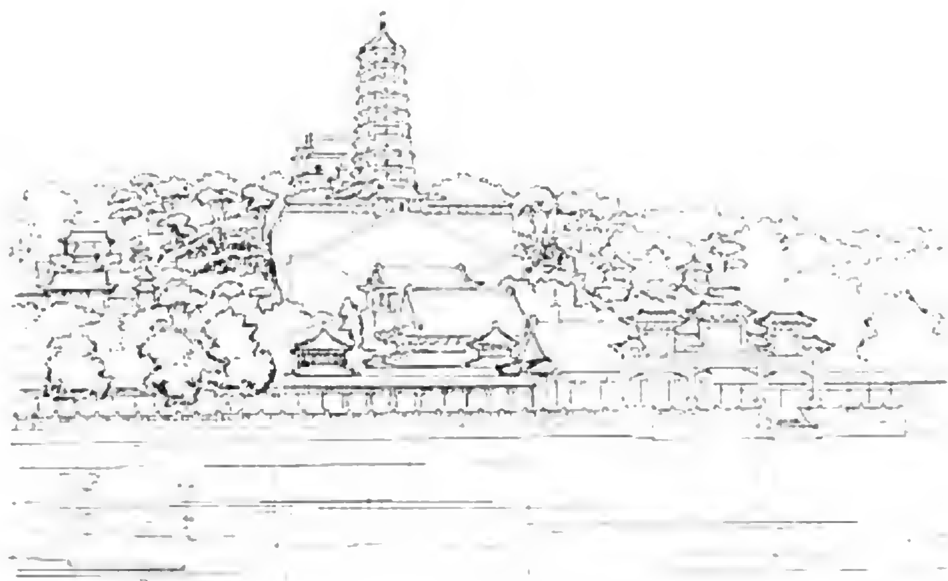


图 9－188 大报恩延寿寺延寿塔

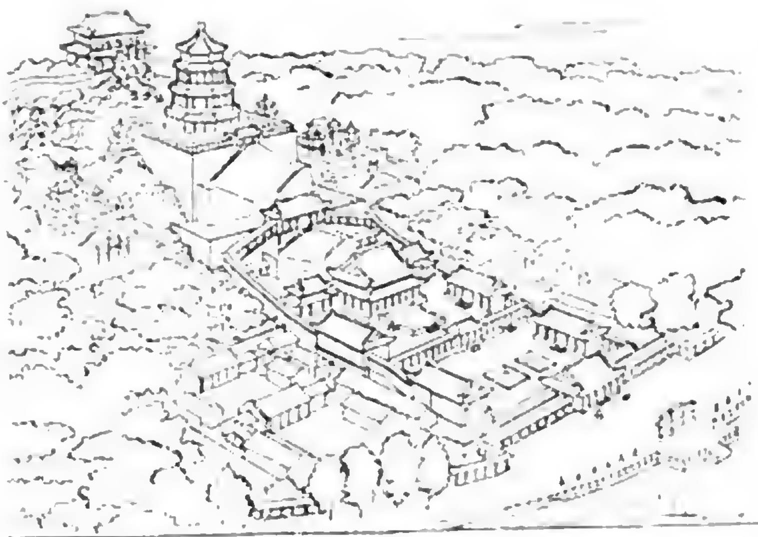


图 9－189 佛香阁建筑群鸟瞰



图 9－190 颐和园排云坊

时的原貌（图 9－187～189）。

在佛香阁前方，轴线上有密集的佛寺建筑群，如众星拱月，簇拥有情，气象万千。众香界则是纵轴系列的结束。轴线前端湖岸向湖中凸出，在此建牌楼一座，进一步强调了阁的主体地位。佛香阁区域前面几个院落可谓外实内虚，阁本身所在的方形大台四沿建回廊，围成一座方院，则是外虚内实。山南麓还分布着一些用于居住的小宫院、用于游观的亭台楼阁和小园。在山脚与湖岸之间，与岸线平行，建造了东西长达 700 米的长廊，把山麓的众多小建筑群联系起来，又是人行的通道。长廊每隔一段凸起一座亭子，由亭又通过短廊与岸边水榭相连。长廊在靠近佛香阁组群轴线处向内弯转，与凸出的岸线之间形成一个广场，立大牌坊，称排云坊。这些，都避免了长廊可能会出现的单调，廊中凸起的亭子，恰似旋律中的重音，给长廊赋予了节奏（图 9－190；图版 225、226）。

沿长廊西行至尽端，可见一石舫，与私家园林的石舫（旱船）相比，规模颇大，而符合大园的尺度。舫上楼舱是石建西洋巴洛克式建筑。这样的形式在圆明园“西洋楼”景区多见，由在宫廷供职的西洋画师设计，是乾隆猎奇心理的表现。以后，这种做法在城市商肆中多有模仿，被称为“乾隆风格”（图版 9－191～193）。

由佛香阁大台座南眺，可尽览湖区景色。正南偏东湖中有一大岛名龙王庙，是乾隆东扩湖面时特意留出的。岛上树木葱茏，楼亭隐现，是佛香阁的极好对景。岛上面北的涵虚堂是岛的主体建筑，与前山互相得景，地位重要，但体量嫌小，使岛的立体轮廓显得不够丰富。其实这里最初原是一座三层楼阁，名望蟾阁，







图 9－191　颐和园石舫

图 9－192　颐和园十七孔桥

图 9－193　颐和园荇桥

那时效果一定会好得多。龙王庙岛东连十七孔桥。桥石砌，本身造型颇佳，但与岛相比体量嫌大。昆明湖北宽南窄，由佛香阁南望，远处变窄了的湖面增加了透视感，使湖面显得比实际更为深远。龙王庙以南的凤凰墩是一座很小的岛，隔着龙王庙；愈远愈小，也加强了这种错觉，愈使水面弥远。

湖东岸较平淡，有铜牛一尊，与湖西北名为“耕织图”的建筑群遥对，寓意牛郎织女的故事。耕织图一组景区现已不存，原地也已划在现园以外。东岸北部近岸有小岛，上建知春亭，是侧望佛香阁的最好观景点。

颐和园前山前湖性格开朗宏阔，真山真水，大笔触，大场面，大境界，建筑施以华丽彩画，佛香阁建筑群用黄琉璃瓦顶，风格浓丽富贵。

在湖的西部，仿杭州西湖筑西堤，堤上有多座小桥。堤西隔出水面二处，即西湖区，建筑不多，有村野疏阔之气。二湖内各有一岛，与龙王庙岛一起，构成一池三神山的传统皇苑布局。

由石舫迤北绕过万寿山西麓，再转东就是后山后湖景区。所谓后山就是万寿山北坡。后湖实为一串小湖，水面忽大忽小，相连而为弯曲河道，夹岸幽谷浓荫，性格与前山前湖截然不同。后湖中部两岸仿苏州水街建成店铺，有江南镇埠风味。万寿山北坡山腹有一藏汉混合式的藏传佛教寺庙，名“须弥灵境”。至后湖东端，水经一溪流入一池，池周有殿堂亭桥，自成一院，名谐趣园，意拟无锡寄畅园，仅意会而已，布局精妙。谐趣园与宫殿区之间有大戏台，名德和园。宫殿与万寿山东麓之间，因多次增建，致密度过大，处处可见高墙夹巷（图 9－194～196；图版 227、228）。



图 9-194 颐和园谐趣园鸟瞰



图 9-195 颐和园后湖苏州街



图 9-196 颐和园后湖

圆明园 清代北京最大的皇园，由三座毗邻的园林组成，三园呈倒品字形。"圆明园"三字原仅指西北的一座，清初规模甚小，康熙四十八年（1709）赐给皇子雍正，雍正三年（1725）开始扩建，乾隆继之，至乾隆九年（1744）基本完成。其东为长春园，建于乾隆十四年至十六年（1749～1751）。二者之间的南方为万春园，乾隆三十七年由几个小园合并而成，嘉庆十四年（1809）又加扩展。建成后的三园占地约 350 余公顷（五千三百亩），在清代北京三山五园中规模最大，当然无法与汉唐动辄延绵百里的宫苑相比，但更为精致完美，可谓合度，后者毋宁说是大而无当了。

全部三园区域内无山，系人工就平地沼泽开挖成湖，积土为岛为堤为阜。全园以水景为主，共有大小湖面三十余处，大者如"圆明园"东部的福海，600 米见方，中者边长 200 余米，小者 40～100 米。水面约占全园一半，岗阜都不大，最高不过 10 米上下，但回环围合逶迤联绵，构成了一个个半封闭的小空间，结合湖面河溪，山重水复，迷离无尽，境界丰富多变。除宫殿区外，全园整体作依山就水自由式布局，各处散布着许多自成格局的小园和楼台亭榭等游观建筑，还有诸如寺庙、家祠、宅第、市肆、戏台、书院、山村等属共一百五十多组，构成众多的景区。全园共有建筑一百二十多组，总建筑面积约 16 万平方米，与紫禁城相当。据皇帝题咏，有"圆明园四十景"、"长春园三十景"、"万春园三十景"之称，实际景点应不止此数（图 9-197、198）。



图9-197 北京圆明园鸟瞰图

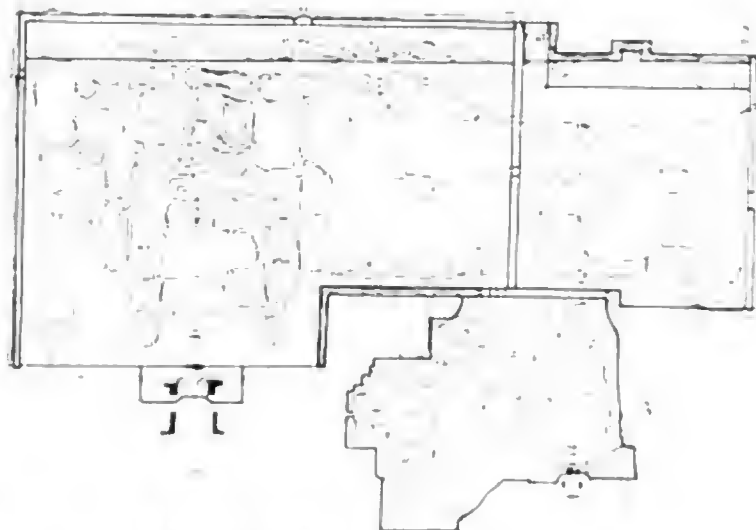


图9-198 圆明三园位置图

1 圆明园 2 长春园 3 万春园

宫殿区在“圆明园”西部南缘中央，面向由北京来的大道，所占面积不大，有明确对称轴线。“正大光明”是入宫后第一座大殿，为朝会之区（图版229）。其东“勤政亲贤”是乾隆“日于此披省章奏，召对臣工”的地方。其北隔前湖为“九洲清宴”景区，最大，帝后日常居住游息于此，前后皆湖，雍正、道光皆崩于此区临向后湖的九洲清宴殿内。九洲清宴的西面为一四面环水的幽静所在，名“茹古涵今”，乾隆题曰：“……牙签万轴，漱芳润，撷菁华。不薄今人爱古人，少陵斯言，实获我心。”这是皇帝读书看画的地方。茹古涵今之南乃“迎奉皇太后为膳寝之所”，名“长春仙馆”。

后湖基本方形，沿岸九岛环列，每岛为一处景点，取意禹贡九州，喻普天之下莫非王土（图9-199）。

“万方安和”在后湖区西北，有一南北长小湖，湖北水中筑“卍”字平面连屋，以湖南文昌阁为对景（图9-200）。

“武陵春色”在“万方安和”北，从桃源洞入循溪而北，可遇一较大水面，复转向西又是小溪，寻路于四围山环之境方可入“桃源深境”。乾隆述此曰：“循溪流而北，复谷环抱，山桃万株，参错林麓间，……复岫回环一水通”。这是追拟《桃花源记》的意境（图版230）。

“天然图画”在后湖东北岸，为一东西向长方小院，南面天然图画殿前带抱厦，面向小池，院西连建多座高楼，面向后湖。乾隆题曰：“……西为高楼，折而南，翼以重榭，远近胜概历历奔越，殆非荆关笔墨能到。”可见是为观赏远近风景而设。此楼设置极好，近临后湖，可一览湖周包括宫殿区的景色，又可借湖为近景，远餐西山秀色，诚如乾隆诗句“岿然西峰列屏障，眺吟底用劳行迈”（图9-201）。

“舍卫城”在“圆明园”东北，有城墙城门，内为佛寺。城南门有关厢街道，跨小桥后东西各一园，西园简素，东园内有戏台清音阁，称同乐园。

“西峰秀色”在舍卫城北一座东西横长的小湖东岸，西峰秀色殿临湖，西隔纵深水面也可遥见西山，乾隆称赞此殿“轩楹洞达，面临翠巘，西山爽气在我襟袖”，又咏曰：“……西窗正对西山启，遥接峣峰等尺咫。……山腰兰若云遮半，一声清磬风吹断。”

福海在后湖东，是全园最大湖面。“接秀山房”在福海东岸，得名于“户接西山秀”的创意，也是览观西山胜景佳处。建筑皆面西，“隔岸数峰逞秀，朝岚霏青，返照添紫，气象万千，真目不暇赏情不周玩也”（图9-202）。

福海东北角湖岸凹入成一小湖面，小湖北岸景点“方壶胜境”颇有特点。最前一座亭阁植在水心，背后五座楼阁以折廊连接，对称地布置在水中，最后又有六座楼阁组成方院。全体都是楼阁，气势宏大，而凌波特起，仿海中“方壶”仙山楼阁（图9-203；图版231）。

“蓬岛瑶台”在福海中，又称蓬莱洲，为大小三岛错列，象征海上神山。“福海中作三岛，仿李思训画

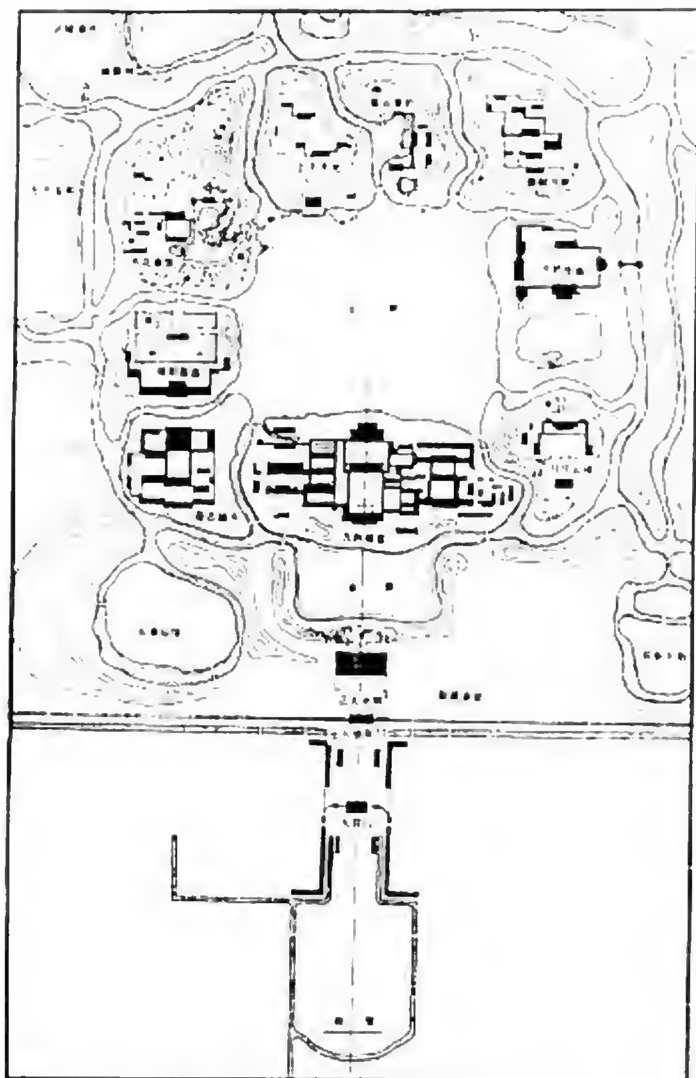


图 9－199　圆明园大宫门、前湖与后湖



图 9－200　"万方安和"（《圆明园图咏》）



图 9－201　"天然图画"（《圆明园图咏》）

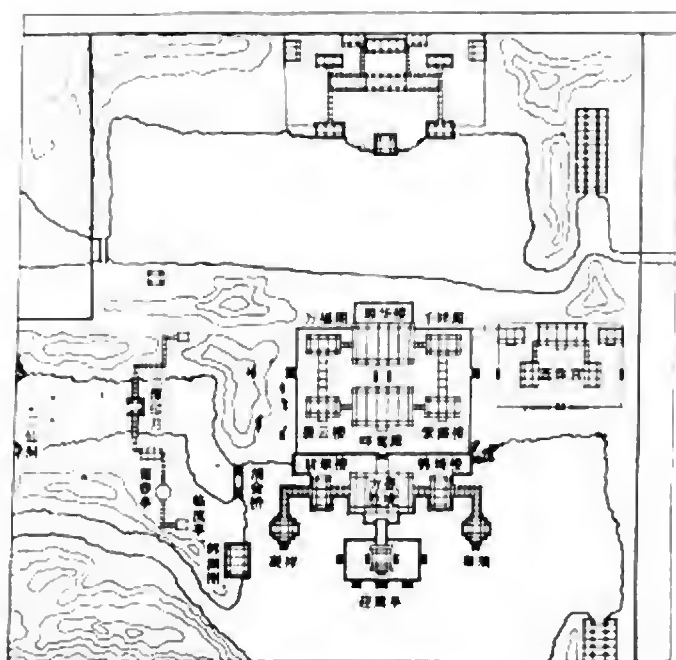


图 9－203　圆明园"方壶胜境"景点



图 9－202　"接秀山房"（《圆明园图咏》）

意，为仙山楼阁之状"，但体量过小（图版232）。

还有一处特殊景区，即"西洋楼"，在全园西北、长春园北缘一条东西狭长地带，由几组欧洲巴洛克风格石建筑和喷泉雕像等组成，是在当时任宫廷之职的西洋传教士兼画家的指导下，由中国匠人建造完成的，故其中掺有一些中国式的做法，石刻装饰纹样中更多。"乾隆风格"是乾隆猎奇心理的表现，受其影响，不仅见于北京各园，还形成了北京和外地的许多所谓"新式"店面。这一组建筑也同样遭到毁坏，只余遗迹，惟铜版画传世（图9－204～207）。

圆明园景点甚多，不可尽记，其总的特点似可归纳为：一、以水景为主，水面多分散，无大水，亦无大山，没有作为全园构图中心的主体建筑，不同于颐和园之有昆明湖、万寿山、佛香阁。二、全园除宫殿区采中轴对称格局外，整体为散点自由布局，无明确游观路线，胜景随时而遇，更富天然趣味，可谓之集锦式。三、各景点多有仿江南之作，如福海沿岸有仿杭州的西湖十景；也有的仿文人画士意境，如取意于《桃花源记》的"武陵春色"；福海中的三岛"蓬岛瑶台"则取自东海三神山的神话。"谁道江南风景佳，移天缩地在君怀"，这种创作方法，除了丰富意境外，也表现了得意于四海统一的皇家心态。四、除少数宫殿庙宇外，大多数建筑都较为素朴精雅，以点示山林野趣，不似宫殿的富丽堂皇。

圆明园是中国皇家园林中的杰出作品，被欧洲人称为"万园之园"（Garden of Gardens），在两次毁于外国侵略军之手后，现仅存遗迹和当时部分图纸、模型（图9－208）。

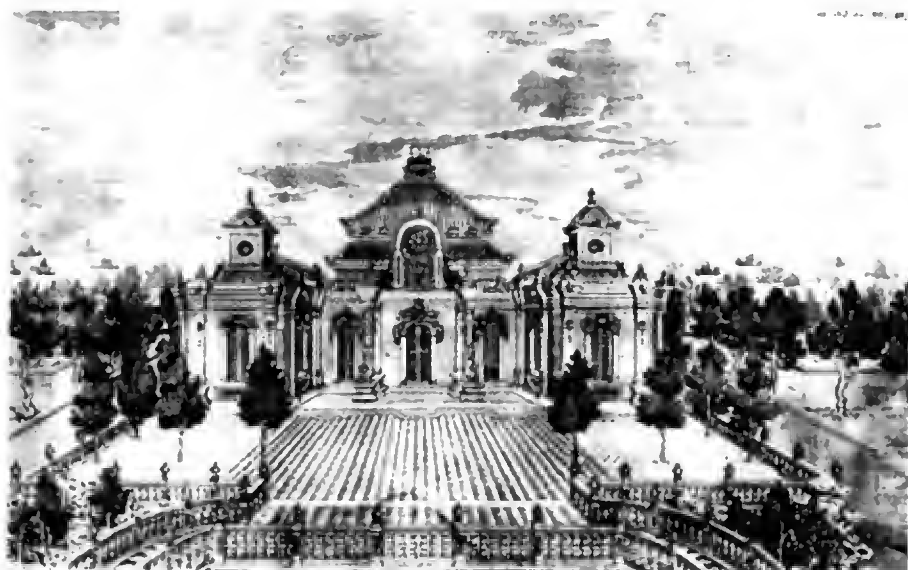


图9－204　铜版画圆明园远瀛观



图9－205　圆明园西洋楼残迹

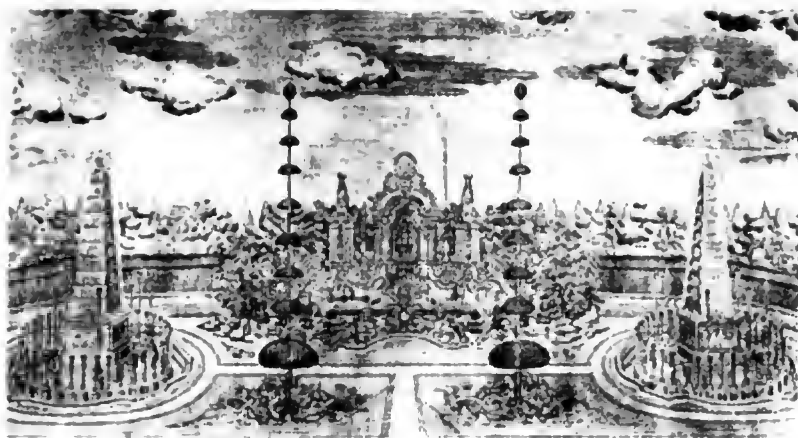


图9－206　铜版画圆明园海宴堂西面

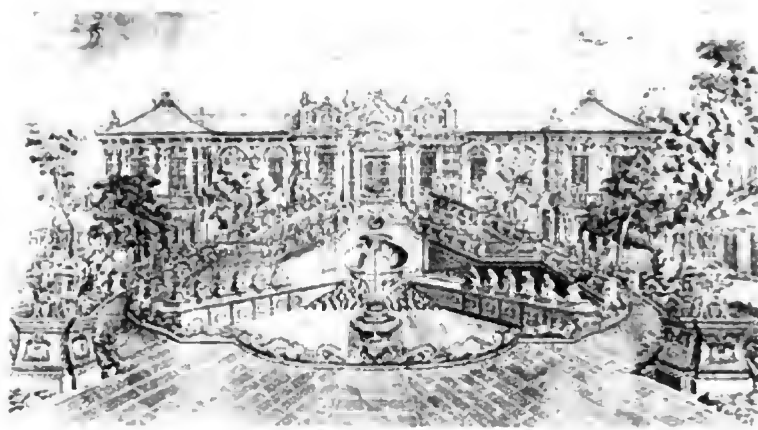


图9－207　铜版画圆明园大水法

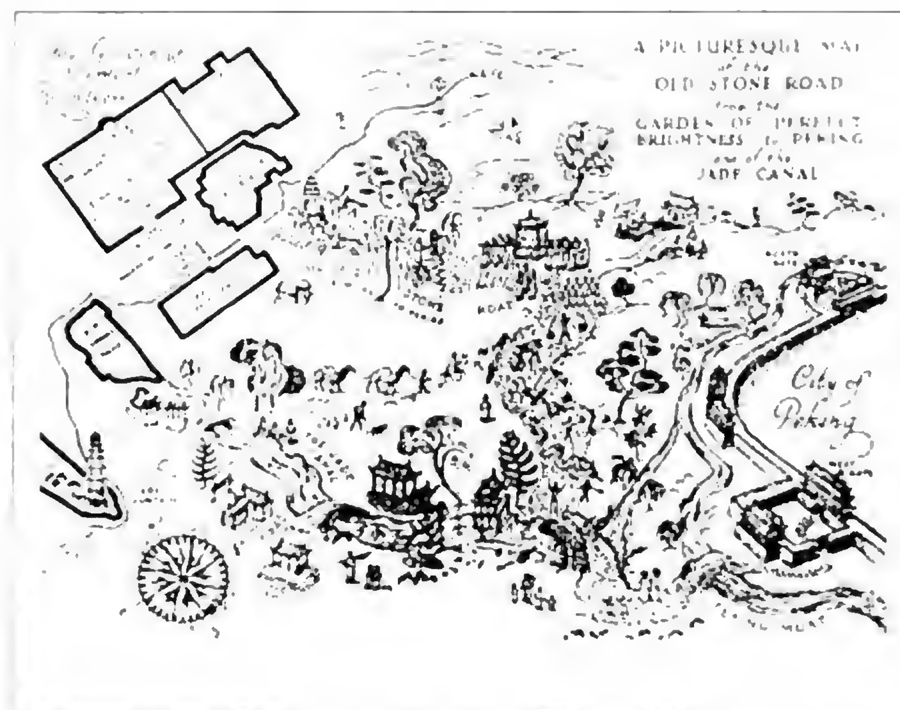


图 9－208　十九世纪一本西方著作的插图“从完美之乐园到北京和玉带河的古老石路”，其中 Garden of perfect brightness（完美之乐园）即圆明园



图 9－210　承德避暑山庄全景图



图 9－209　河北承德避暑山庄总平面

避暑山庄　在河北承德市北，建于康熙四十二年至乾隆五十五年（1703～1790），面积达 560 公顷，其中约十分之八是峰谷起伏的山峦区，在园内西部；湖泊区和平原区各占约十分之一，分别在园东部的南、北；宫殿区占地甚少，在园南端山、湖之间（图 9－209、210）。

园正门名丽正门，在正宫之南。正宫共九进，依前朝后寝布局，是皇帝理政和居住之所。正宫之东松鹤

斋七进，居后妃；斋北院庭称万鹤松风。此外，更东还有东宫，面对德汇门，已毁。

湖泊区是园林主要景点所在，在大小水面中有许多岛屿，以堤、桥相连，岸线逶迤多变，步移景异，富江南水乡情趣。建筑布置在岛上或岸侧，依据地形，各自成组，总体为分散式布局。重要组群如湖中一大一小两座岛上的“如意洲”和“月色江声”，都是重重院落组合，独立而完整，是宴饮之所；烟雨楼在如意洲北一座更小的岛上，只有一桥与洲相连，仿嘉兴南湖烟雨楼之意，作开敞式布局，可四望湖山景色（图9－211～213；图版233）；金山在湖东岸，仿镇江金山寺寺后建塔的布置，在塔的相应位置建高阁；水心榭在湖泊区南部，是由三座桥亭串连而成的长桥。此外尚有其他景点数十余处（图9－214～217）。

平原区富塞北草原风光，有大片草地和林地，广植白杨，驯养鹿群，表演赛马和摔跤，林中空地建蒙古

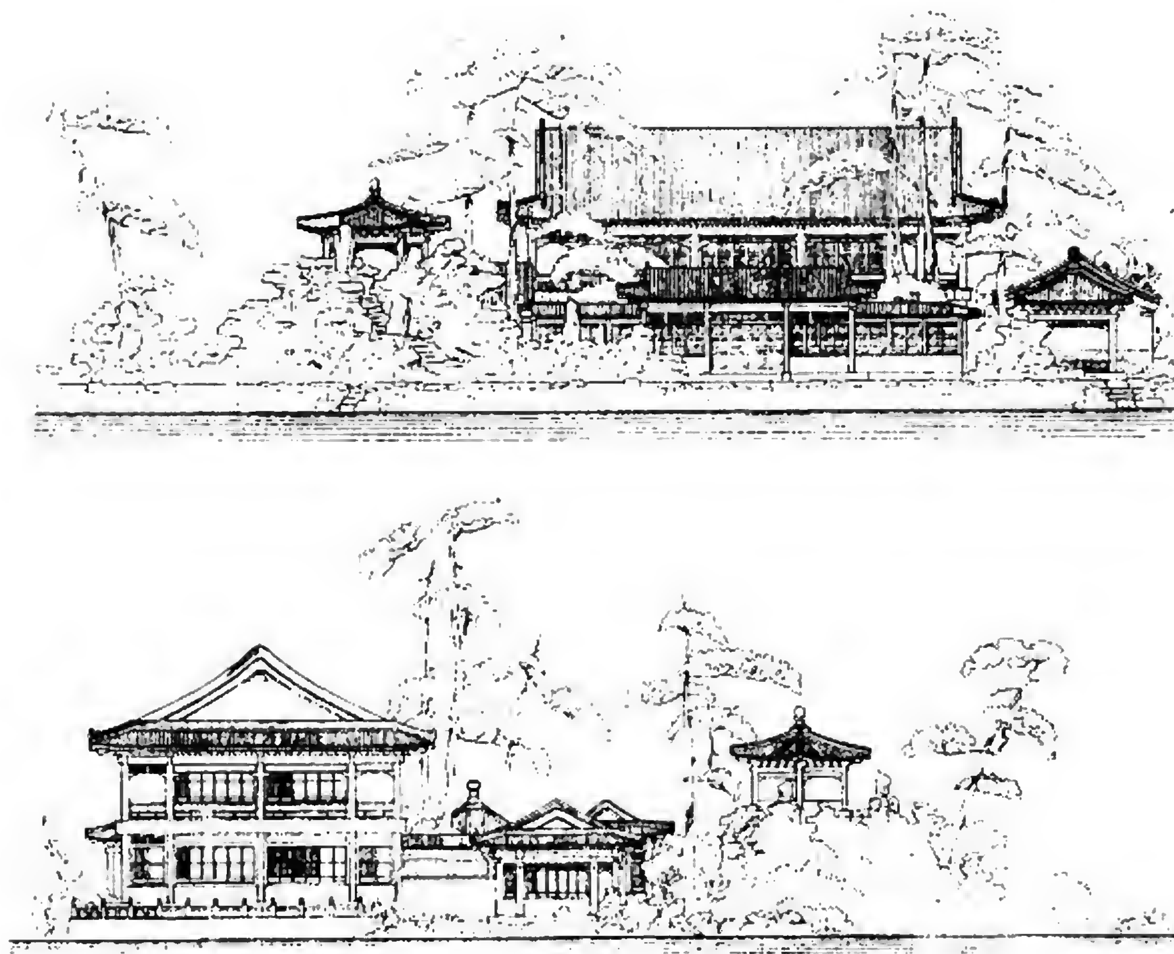


图9－211　避暑山庄烟雨楼正、侧立面

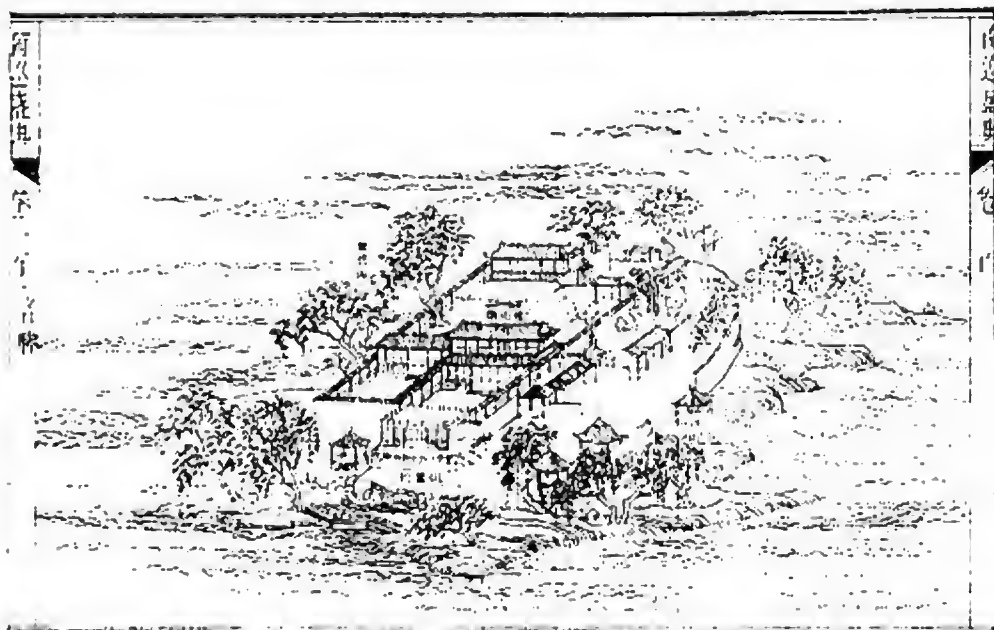


图9－212　浙江嘉兴烟雨楼



图 9-213 避暑山庄烟雨楼正面



图 9-214 避暑山庄金山

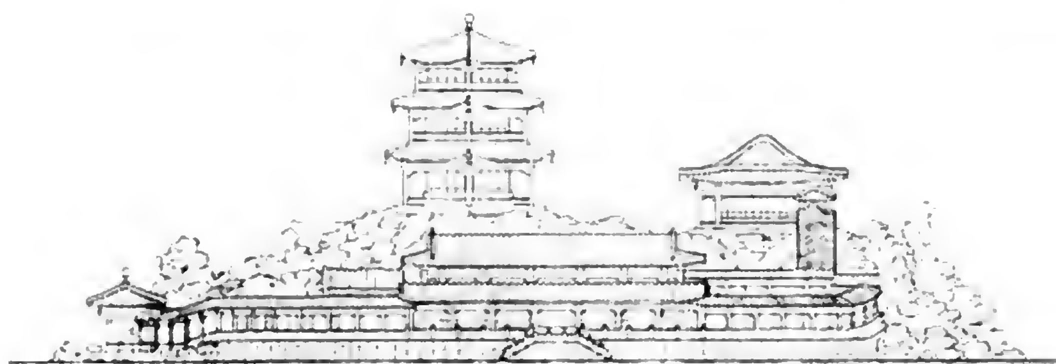


图 9-215 避暑山庄金山



图 9-216 避暑山庄水心榭

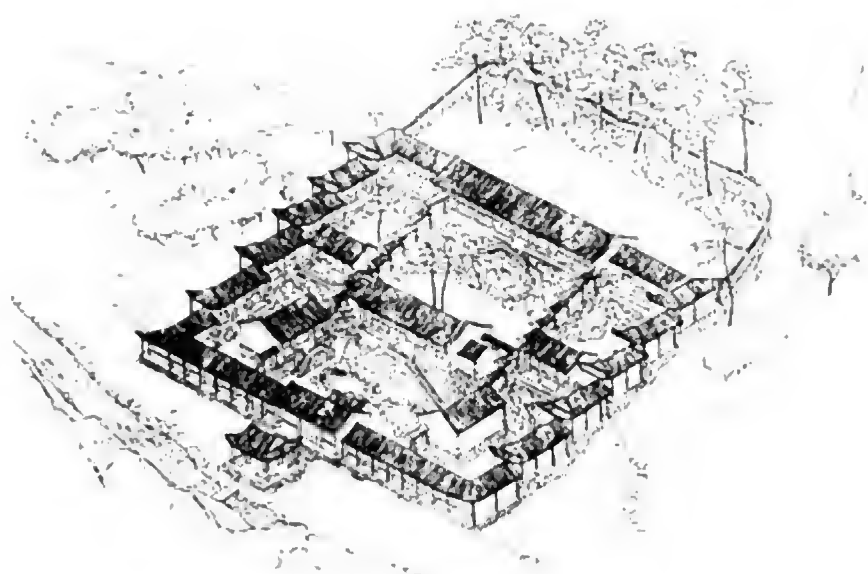


图 9-217 清钱惟诚绘水心榭

包。在平原区北部建一高塔。

山峦区的三条山谷自西北向东南伸向以上各区，山内原有数十座小园、寺庙，遗迹犹存（图 9-218、219）。

避暑山庄的特点按乾隆诗句，一曰“自然天成就地势，不待人力假虚设”，各区皆就原有地形因势利导，互相衬托；二曰“无刻桷丹楹之费，喜林泉抱素之怀”，各建筑皆追求素雅简淡，与皇宫和近畿的皇家园林有别；三曰“谁道江南风景佳，移天缩地在君怀”，大量借鉴江南塞北风光和建筑入园。除前已举者，如园墙有若长城，也是借意之一。又在园林以外东、北面建有称为“外八庙”的十二座藏汉混合式喇嘛庙，加上



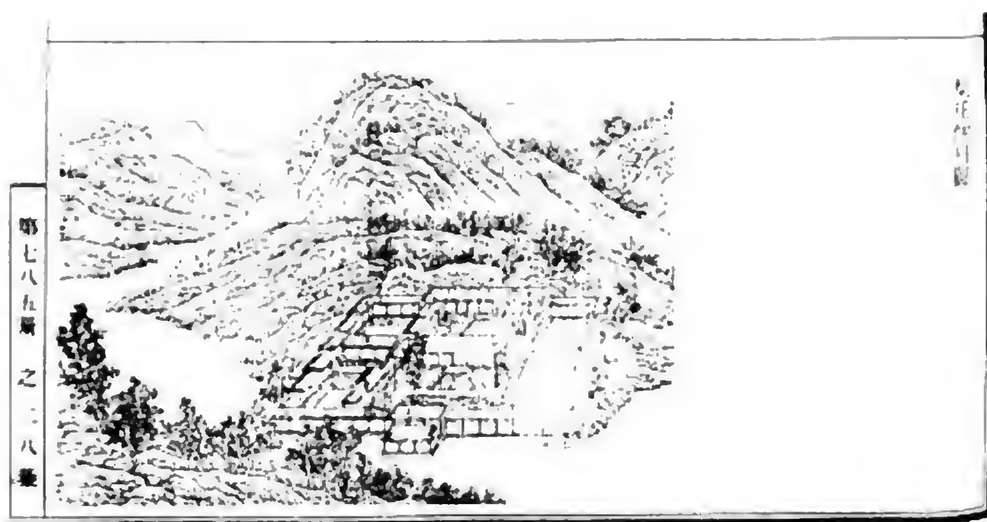


图 9-218 避暑山庄梨花伴月景点
上 景点复原；下 清《古今图书集成》所绘梨花伴月



图 9-219 避暑山庄山岳区秀起堂小园复原



图 9-220 北京北海（从五龙亭南望白塔）

棒锤峰等自然景色，都是山庄的借景。

静心斋 在北京北海北岸。北海原即金中都西北郊的离宫大宁宫，元为太液池，明清称西苑，历来都是皇家园林。清初改建，顺治时已建成琼华岛白塔，成为西苑的主题性点景建筑，更丰富了北京迷人的天际线（图 9-220）。塔南有永安寺。乾隆对北海更加改造，其北岸一座园中之园静心斋颇小而相当精致，完成于乾隆二十三年（1758）。

静心斋初名镜清斋，为太子读书处，光绪时易今名[21]。全园东西宽约 110 米，南北不过 70 米，面积不

到十一亩。园坐北向南，面临北海广大水面。由三间门屋入前院，东西为廊，北为主体建筑静心斋，规整对称，院内全是水面。斋以北空间忽然放大，东西横长，为山池院，南水北山，沿边布置建筑。石山由平地起造，高约9米，西北山峦高处建迭翠楼，向东向南都有爬山长廊与其他建筑相通，山南水中有形象美丽的跨水小轩沁泉廊。前院左右又各有一座小院，均采自由布局，院中都有水池，与山池院的大池相通。其东院有韵琴斋、抱素书屋，与附近的罨画轩、焙茶坞一起，构成为一琴棋书画之区。西院当时可能布置附属建筑(图9－221～223；图版234)。

静心斋称得上清代皇家园林园中之园的代表作。全园有明确的中轴线，性格上比江南私家园林庄重。前院完全规整，也较狭小封闭，从广大而自由的园外空间进入，明显感到是一种收缩。这是到达较大较自由的山池院之前的过渡。山池院虽较自由，但仍有轴线，沁泉廊即位于前院轴线延长线上，左右对称布置一桥一亭，桥较大而低，亭较小而高，仍然是一种过渡，此后才是完全自由的格局。从外而内，空间从自由至规整，再由基本规整转入完全自由，收放有序，过渡自然。山池院内宏大而气势磅礴的山峦连成一片，成为水池和沁泉廊的背景。山用黄石叠成。《园冶》说：黄石叠山，可以“小仿云林，大宗子久，块虽顽劣，峻更嶙峋”，相对于剔透繁丽的太湖石，更具斧劈皴笔意，浑厚洒脱，而峰峦起伏，路回洞转，古树枯藤，皆大家手笔，自然天成，是北京诸园叠山佳作。沁泉廊横跨水上，水面复向左右前后蜿转伸延，以多座小桥和廊道分隔，更探入石下，委婉含蓄。院中诸建筑如罨画轩之与枕峦亭、抱素书屋之与迭翠楼，因地势之高下，皆可通过沁泉廊为中景而遥相对望，隔而不断，层次深远。从静心斋向北凸出的抱厦中望沁泉廊的画面也极好，视角最佳。

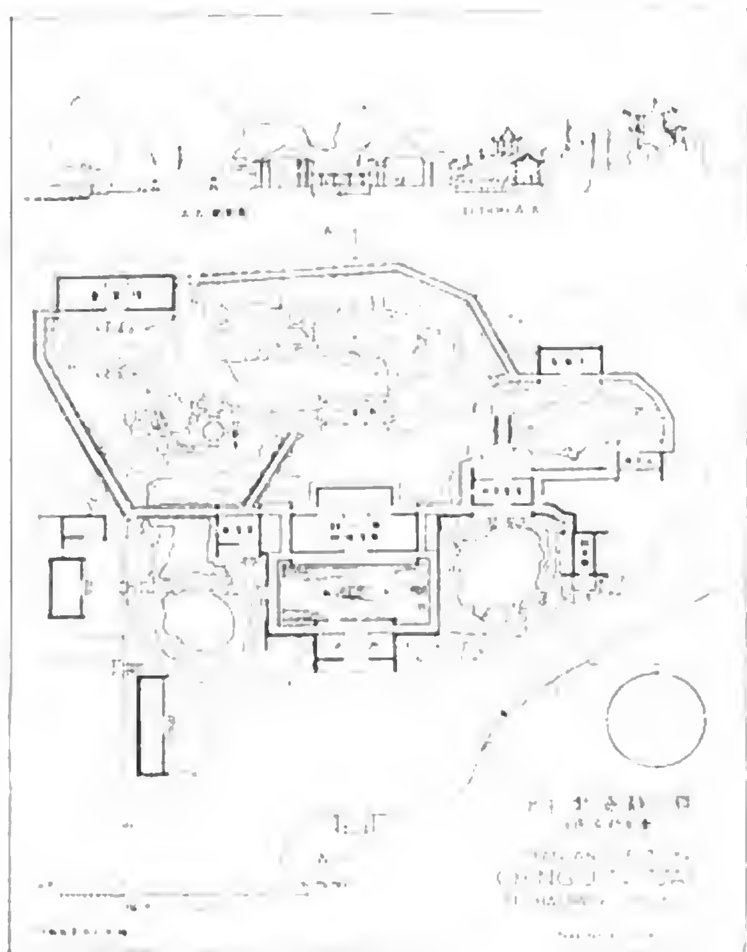


图9－221　北海静心斋

图9－222　静心斋爬山廊

图9－223　静心斋山池院





乾隆云："室之有高下，犹山之有曲折、水之有波澜（活水），故水无波澜不致清，山无曲折不致灵，室无高下不致情。然室不能自为高下，故因山以构室者，其趣恒佳。"（《御制塔山西面记》）室之高下、山之曲折、水之波澜，尽在静心斋中。

乾隆间还建有其他一些小园，也是园中之园，如北京香山见心斋。其地有林泉之胜，无车马之喧，辽金以来，逐渐成为园林荟萃的胜地，元明继之，清康熙更大力营建行宫。乾隆时，香山作为皇家园林，号称有二十八景，合称静宜园。乾隆"朝夕是临，与群臣咨政要而养民瘼如圆明园也"（《钦定日下旧闻考·御制静宜园记》）。静宜园总面积 140 公顷，是山岳园林。

见心斋 是北京香山静宜园中一座独立小园，在昭庙北、碧云寺南，坐西面东，分两次建成。大约在乾隆十年（1745），先建成中部以正凝堂为中心的三合院和堂北书斋畅风楼，堂前（东）有水池，由乾隆《题正凝堂》诗"山池弗易致"，知小池可能由人工挖成。五六十年后的嘉庆间，才在堂、池之间加建了题称为"见心斋"的小轩，完成全园建设[22]。咸丰、光绪英法联军和八国联军两役，静宜园罹侵略军兵燹，见心斋均因偏处一隅而得保全。

见心斋范围为不规则形，纵横各约 70 米，面积约七亩，以真山为园，前低后高，高差约 8~9 米。园外左右后三面山岭环抱，造园者乃顺乎自然，巧为规划，前部就低为池，后部依高作山，假山石几乎都集中在后部。全园外墙几乎都是圆曲的，这是因为园周围都是山林，墙线可依地势自由布设；不像城市园林，四周都是他人屋舍，受到很大限制。见心斋分四个景区。最前为水池区，有卵圆形水池，东绕曲廊，廊中突起东亭，西建小轩"见心斋"，斋北一楼。水池区性格开敞华丽，是主要游观中心。厅堂区即正凝堂院，取轴线对称格式，较规整，用于宴宾休息。斋馆区是畅风楼所在的侧院，有单独出入口，安静简素。山林区从东南经南面绕至最西，对水池、厅堂二区呈回合嵌抱之势，气氛幽曲深密。全园分区合理，各区性格对比鲜明，又统一在一个总体的园林氛围之中（图 9－224、225）。

见心斋虽属皇家园林，但在很多方面都与私家园林相同：一、含蓄。一般说来，以水池为中心的主要游观区不宜设在园林最前部，以致暴露过早，缺乏含蓄的意趣，诚如《红楼梦》中贾政所言："一进来，园中所有之景悉入目中，更有何趣呢？"但见心斋因地就势，水池区不得不在最前面，因而进行了巧妙的处理，园门不设在东亭处，而在东北、东南二角，均不与水池直通。尤其从由东南门入园的路线设计更为精彩，要迭经转折、步步引导、层层展开，直到经过曲廊抵达东亭处，才能得见主景，欲扬先抑，含蓄多情。二、重视成景得景。从东亭西望的全园主景由小轩与北楼构成，小轩单层，横长，居前；北楼二层，以歇山面向前，体型竖高，退后；二者以低矮折廊相连，全体构成在不对称中求均衡，轮廓线丰富多变。东亭不与小轩

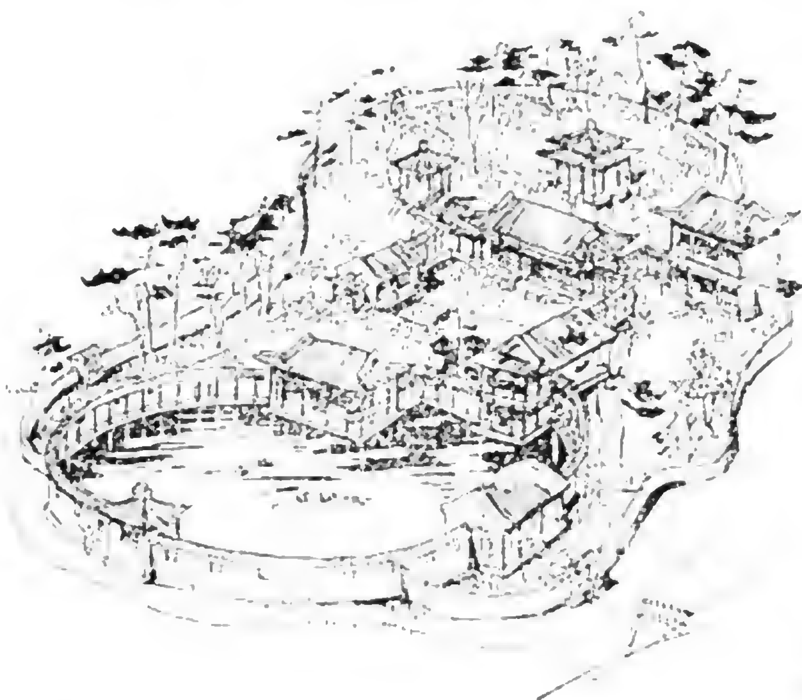




图 9－225　香山见心斋

图 9－224　北京香山见心斋鸟瞰

正对而略偏向北，是为避免正对的尴尬，也考虑了北楼在主景中的作用。在这个画面北侧可见到北厅和弧转的爬山廊，南侧可见正凝堂南厢房东山墙上凸出的半亭，远处正凝堂的屋顶、树冠和远山更丰富了画面。主景的全宽与东亭至主景的距离大致相等，主景的高度约为东亭至主景距离的三分之一到二分之一。这样，从东亭欣赏主景的水平视角和垂直视角均处于最佳状态。“亭者，停也”，是说置亭的地方应该有可供伫足欣赏的美好景色，见心斋的东亭正处在欣赏主景的最佳位置。对于西岸来说，东亭则成为对景，其轮廓凸起，打破了长段曲廊的单调。两岸互相成景得景。其实成景得景之理也不限于亭，大凡园林建筑，应务令其得景，同时尽量使它自己也成为可供欣赏的美景，各景之间，回环交织。三、曲折。按直线距离本来很近的两处，却非要绕上一些弯子几经曲折才能到达，是园林小中见大的重要手法。如从东北园门入，先达北厅，北厅与小轩之间本可直接建小桥通达，但若处处如此近捷，必无情趣可言，若绕行东廊，且行且游，步移景易，无形中扩大了空间感受。另一条路更加曲折，即从北厅向西经爬山廊登至北楼，绕楼廊一周，在楼西寻梯下楼，再几经曲折，通过折廊才能到达小轩。这一条路，上楼、下楼，由明到暗，再由暗到明，行程五倍于二处的直线距离，可谓穷曲折之能事了（图 9-226）。

见心斋也具有北方皇园的一些特点，除各建筑皆为北方官式做法外，总平面具有较强的轴线。此轴线由正凝堂三合院前伸，及于小轩。更南略偏北到达东亭；更北略偏南到达后部大亭。

七　欧洲人对中国园林的评价

中国园林在世界上享有崇高地位，早在唐宋时已传入日本，对日本所谓寝殿造住宅和佛寺的净土园林产生过直接影响。禅宗思想传入日本后，又促成了极富日本特色的“枯山水”园林的产生。清代，《园冶》的手抄本也传入日本，题曰《夺天工》，继续影响日本园林的创造。

欧洲人知道中国园林，大约可上溯到元代的马可孛罗。他在江南见到过南宋建造的园林，说那里“有世界最美丽而最堪娱乐之园囿，世界良果充满其中，并有喷泉及湖沼，湖中充满鱼类”[23]。

十七世纪以后，有关中国园林的消息传到欧洲，先是英国，然后又在法国和其他国家引起惊叹，被誉为世界园林之母。1685 年，英国一位著名学者和政治家坦伯尔写过一篇文章，他说：“还可以有另外一种完全不规则形的花园，它们可能比任何其他形式的都更美；不过，它们所在的地段必须有非常好的自然条件，同时，又需要一个在人工修饰方面富有想象力和判断力的伟大民族。”他承认这种园林是他“从在中国住过的人那儿听来的……。在我们这儿，房屋和种植的美，都主要表现在一定的比例、对称和整齐划一上；我们的

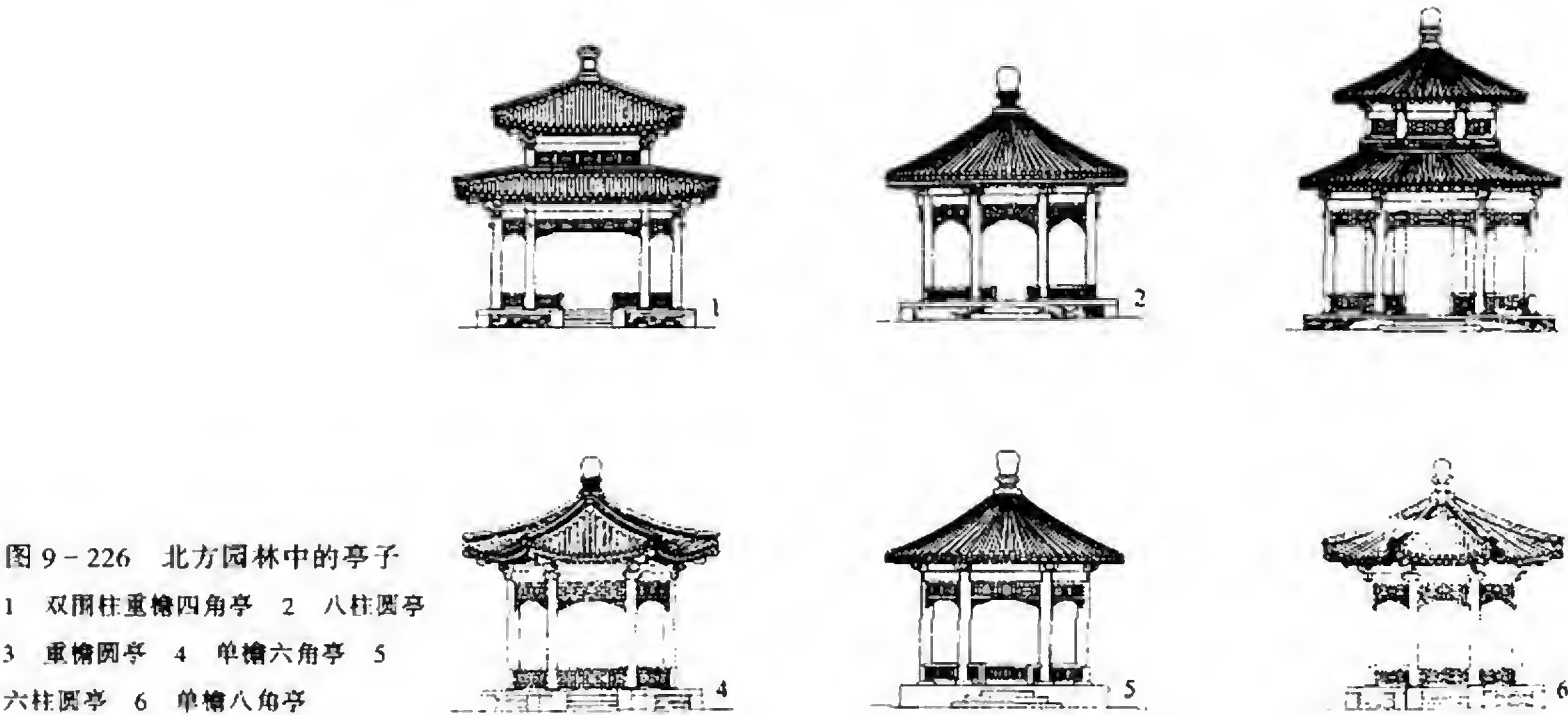


图 9-226　北方园林中的亭子
1　双围柱重檐四角亭　2　八柱圆亭　3　重檐圆亭　4　单檐六角亭　5　六柱圆亭　6　单檐八角亭

道路和我们的树木一棵挨一棵地排成行列，间隔准确。中国人要讥笑这种植树的方法。他们说，一个会数数到一百的小孩子，就能把树种成直线，一棵对着一棵，……中国人运用极其丰富的想象力来造成十分美丽夺目的形象，但是，不用那种肤浅地就看得出来的规则和配置各部分的方法"。坦伯尔还写道："中国的花园如同大自然的一个单元"。此时，欧洲所流行的园林，正像凡尔赛花园（建于1662～1690）的建造者、法国古典主义造园艺术的创始人勒瑙特亥所说的，要"强迫自然接受均称的法则"。黑格尔对中国园林精神也有一定了解，他认为中国园林不是一般意义的"建筑"，而"是一种绘画，让自然事物保持自然形状，力图摹仿自由的大自然。它把凡是自然风景中能令人心旷神怡的东西集中在一起，形成一个整体，例如岩石和它的生糙自然的体积，山谷，树林，草坪，蜿蜒的小溪，堤岸上气氛活跃的大河流，平静的湖边长着花木，一泻直下的瀑布之类。中国的园林艺术早就这样把整片自然风景包括湖、岛、河、假山、远景等等都纳到园子里"。他把中国园林比作是一种"绘画"，具有再现自然的性质，而不再是不再现任何东西、只抽象地表现出一种氛围的"建筑"，这是十分中肯而深刻的见解。他认为，"最彻底地运用建筑原则"的是法国园林，"它们照例接近高大的宫殿，树木是栽成有规律的行列，形成林荫大道，修剪得很整齐，围墙也是用修剪整齐的篱笆来造成的，这样就把大自然改造成为一座露天的广厦"[24]。歌德则用诗一样的语言称赞中国人，他说："在他们那里，一切都比我们这里更明朗，更纯洁，也更合乎道德。在他们那里，一切都是可以理解的，平易近人的，没有强烈的情欲和飞腾动荡的诗兴。""他们还有一个特点，人和大自然是生活在一起的，你经常听到金鱼在池子里跳跃，鸟儿在枝头歌唱不停，白天总是阳光灿烂，夜晚也是月白风清。月亮是经常谈到的，只是月亮不改变自然风景，它和太阳一样明亮。"[25]这里谈的，很大程度都是指中国的园林。

十八世纪初在清宫当了十三年画师的意大利教士马笃礼曾游历过畅春园，也到过避暑山庄绘制三十六景图，他回忆说："畅春园以及我在中国见过的其他乡间别墅，都同欧洲的大异其趣。"在欧洲，"人们追求以艺术排斥自然，铲平山丘，干涸湖泊，砍伐树木，把道路修成直线一条，花许多钱建造喷泉，把花卉种得成行成列。而中国人相反，他们通过艺术模仿自然。因此，在他们的花园里，人工的山丘形成复杂的地形，许多小径在里面穿来穿去"。

耶稣会传教士法国画家王致诚曾在清廷如意馆作画，参与绘制圆明园四十景图。1743年，他往巴黎写信说，在中国园林里，"人们所要表现的是天然朴野的农村，而不是一所按照对称和比例的规则严谨地安排过的宫殿。……道路是蜿蜒曲折的……不同于欧洲那种笔直的美丽的林荫道。……水渠富有野趣，两岸的天然石块或进或退，……不同于欧洲的用方整的石块按墨线砌成的边岸。"游廊"不取直线，有无数转折，忽隐灌木丛后，忽现假山石前，间或绕小池而行，其美无与伦比"。

一位法国神父还这样赞美中国园林："那儿一切都很朴素，但自有一种中国式的雅洁，……这是这个民族的天才。"

随着欣赏与赞叹而来的便是模仿。在欧洲，首先从英国开始，十八世纪中叶，一种所谓自然风致园兴起了，后来传到法国，称为英中式园林。有时，英国人又在自然风致园的基础上增加一些中国式的题材和手法，如挖湖、叠山、凿洞，建造多少类似中国式的塔、亭、榭、拱桥和楼阁，甚至还有孔庙，称为图画式花园。例如1730年伦敦郊外的植物园，即今皇家植物园，其设计意境，除模仿中国园林的自然式布局外，还建造了中国式的宝塔和桥梁。这种园林同样传到法国、意大利、瑞典和其他欧洲国家，仅巴黎一地，就建起了"中国式"风景园约二十处。但不久他们就发现，要造起一座如真正中国园林那样水平的园林是多么困难。

苏格兰人钱伯斯（1723～1796）曾到过中国广州，参观了一些园林，并且从一个叫李嘉的中国人那里了解过造园艺术，晚年曾任英国宫廷总建筑师。广东园林算不上中国最好的园林，但仍然引起了他无比的赞赏。钱伯斯在好几本书里都描写过中国园林，已不只是浅层的外在形象的描述，而对中国园林的精神有了较深的体会。他说："花园里的景色应该同一般的自然景色有所区别"，不应该"以酷肖自然作为评断完美的一种尺度"。中国人"虽然处处师法自然，但并不摒除人为。相反地有时加入很多劳力。他们说：自然不过是

供给我们工作对象，如花草木石，不同的安排，会有不同的情趣”。“中国人的花园布局是杰出的，他们在那上面表现出来的趣味，是英国长期追求而没有达到的”。“中国人的另一种技巧是，用树木或者其他中间物把花园的某一部分隐蔽起来。它们挑逗起游客的好奇心；他想走近去看一看，而走近之后，由于看到完全没有预料到的景色或者同原来想寻找的景色完全相反的景色而大大觉得意外。湖的尽端经常是掩蔽起来的，为的是让人去驰骋想象。这样的方法被用在所有中国花园里”。钱伯斯反对当时在英国流行的浅薄的自然风致园，他提醒说：“布置中国式花园的艺术是极其困难的，对于智能平平的人来说几乎是完全办不到的。……在中国，不像在意大利和法国那样，每一个不学无术的建筑师都是一个造园家，……在中国，造园是一种专门的职业，需要广博的才能；只有很少的人才能达到化境。”

第四节　牌　楼

总述

中国的建筑小品如牌楼、华表、石幢、石灯，牌楼是最重要的一种，主要起标志性或纪念性的作用。关于建筑小品，前面的章节已有个别的介绍，现再对牌楼进行专门的叙述。

明清时代各地相当盛行的牌楼，是一种类似西方凯旋门之类的门式建筑，其起源也的确与“门”有关，实际上，它正是从古代里坊门发展而来的。牌楼又称牌坊，即透露了与里坊门的关系。

汉唐城市实行里坊制。里坊是城市居住区单位，即大城里以大街分划的一座座小城，四围有墙，墙上开门，在汉代多称为闾里，魏晋以后因其约一里见方，故更多称为里坊。店肆居宅都在坊墙以内，坊门晨启暮闭，夜间不能自由出入。自北宋汴梁起，因商业经济发展，商店遍布，夜市成为必要，里坊制已不可能实行，店肆和居宅才直接面向大街。此后很长时间，虽早已不再建造坊墙，而“坊”名往往仍存，用作各居住地段的名称，在街市建造坊门，牌匾上榜书坊名。从南宋《平江府图》碑上，我们已可看见许多坊门，比较简单，即在二柱间贯通横木，上覆被称为“楼檐”的屋檐，类似于今所称“二柱一间一楼”牌坊，立在纵横街道相交处。宋路秉《乘轺录》记辽南京“幽州城凡二十有八坊，坊有门楼”，知也建造坊门，门上有楼檐。金中都有六十二坊，元大都也分全城为坊，应都建有坊门。

明中叶以后，源自坊门的牌坊正式出现，并愈益向复杂、高大的方向发展，多四柱三间并有楼檐，因此，清中叶以后更多地被称为“牌楼”，以后两种称呼一直并存，“牌楼亦云牌坊”（刘敦桢《牌楼算例》）。若细致区分，则应将有楼檐的称为牌楼，否则为牌坊；“牌坊较牌楼简单，虽亦四柱冲天，但柱间只有绦环华版，上面没有斗拱楼檐遮盖”（梁思成《店面简说》）。北方民间习称牌楼，而江南通称牌坊，即使有楼檐，也称“有楼牌坊”或“牌楼牌坊”，无楼檐则称“无楼牌坊”[26]。

牌楼或牌坊的形制，发轫甚早，应与古之衡门、乌头门、棂星门等有关。甲骨文的“门”字，字形即为双柱间穿一横木，下有门扇。古横、衡通，故称“衡门”，是最古老的一种大门。历代因其为“古制”而倍加推崇，又发展出乌头门和棂星门。乌头门其实与衡门没有太大区别，也是二木间横穿一木，下有门扇，“上不施屋”，即没有屋檐（《洛阳伽蓝记》），其“柱端安瓦筒，墨染，号乌头染”（《册府元龟》），故名（图9－227）。据《营造法式》，乌头门又名“阀阅”。阀字原指功绩，阅指资历，引申指称豪门世家，唐宋指权贵住所的大门，含有旌表的意思。《唐六典》规定，只有六品以上才能使用乌头门。棂星门也与衡门基本相同，棂星汉代原称“灵星”，祭天前应先祭灵星，至宋天圣六年，筑郊台外垣，始置灵星门。宋景定年间开始移用于孔庙，示意尊孔如尊天。后人以灵星与孔子无涉，又见门形如窗棂，遂改灵为棂（清·袁枚《随园随笔》）。所以，乌头门与棂星门可以说是结构、形象相似而用途有别，前者用在权贵住所，有旌表意；后者用在如陵寝、坛庙、孔庙或宫苑等重要场所，有尊崇意（图9－228、229）。元明以后，棂星门之称仍有，乌头门渐佚。

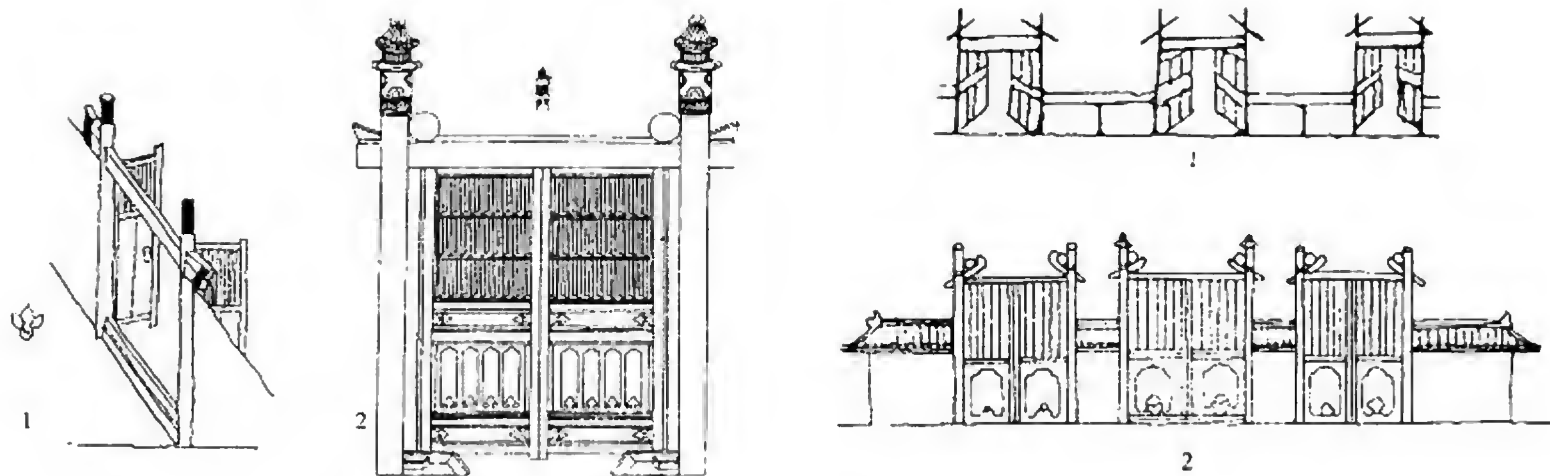


图 9－228　棂星门

1　南宋刻平江天庆观前的棂星门　2　金刻《后土祠庙貌图》碑刻后土祠前的棂星门

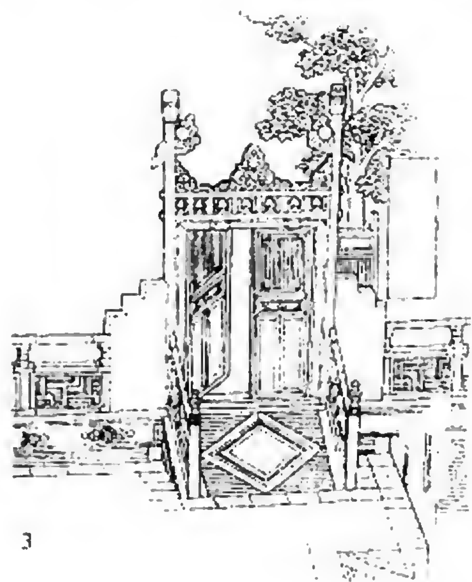


图 9－227　乌头门

1　敦煌石窟唐代壁画中的乌头门　2　宋《营造法式》中的乌头门　3　山西岩山寺金代壁画乌头门

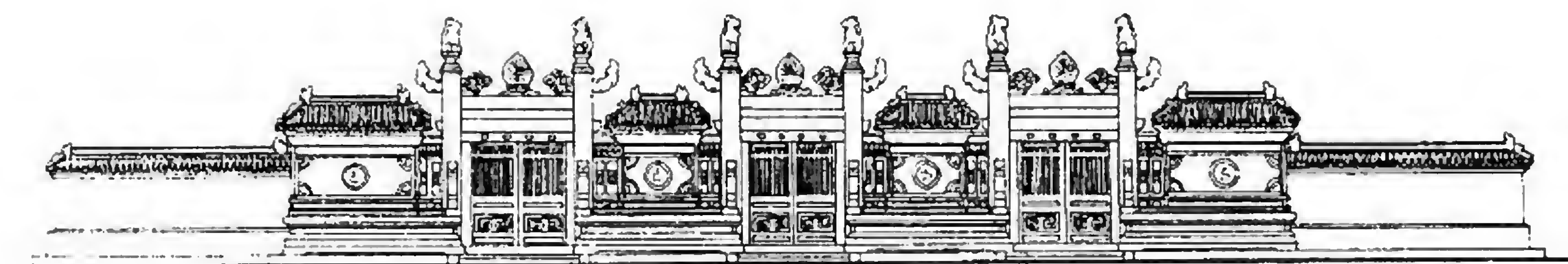


图 9－229　棂星门：河北遵化清东陵泰陵神道龙凤门

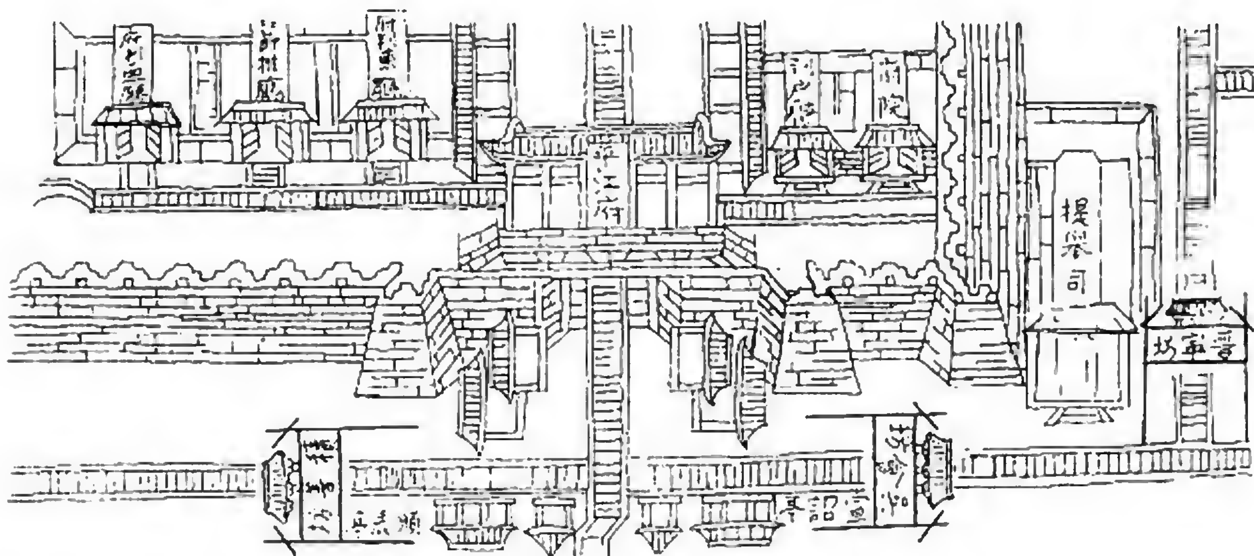


图 9－230　里坊门：《平江府图》碑平江府前的里坊门

至于里坊门，从《平江府图》所见，原则上也同衡门差不多，只因平时须通行大量人流，且左右无墙，所以不设门扇。里坊门也可具旌表意：里门古又称闾，若士有“嘉德懿行，特旨旌表”，在他居住的里坊门上榜书其事，谓之“表闾”（图9-230）。

从衡门而乌头门、棂星门、里坊门，形制已稍为复杂，但都只一间，需要时可并列三座，每座仍只一间。到了明清的牌坊或牌楼（包括称为棂星门者），才开始大事踵华。

牌楼以两柱形成的一“间”为基本单元，可以组合几个单元，如“三间四柱”、“五间六柱”等。柱间横以额枋，可为一根也可为上下两根。若为两根，在上下两根间镶牌板或透空花板。透空花板既增其华丽，又减少了风力。有两根额枋是牌楼从乌头门转化出来的关键性步骤。有时额枋伸出柱外，承挑悬空的垂莲柱，更与乌头门有别。在每间额枋的中段，又常再竖立两根短柱，称高拱柱。高拱柱间仍横贯额枋，再次形成框架，框架间和框架两侧为形象创作提供了新的天地。可以说，使牌楼得以从乌头门、棂星门脱胎出来，除了覆以屋檐以外，最富创造性的一举就是高拱柱的出现。牌楼上的屋盖即楼檐，被斗拱托起，简称为“楼”。每段屋盖随位置的不同而有“主楼”、“次楼”、“边楼”、“夹楼”之分。夹楼即正对柱顶的“楼”。各“楼”顶高度常循主、次、夹、边的次序依次降低。同一部位的“楼”，多为一重，但店铺牌楼或某些民间式样有重檐或三重檐的。在木牌楼的屋盖下面多撑以铁杆，称“大挺钩”，又称“擎”，俗称“霸王杠”。“楼”的多寡与间数不一定对应，如同是“一间二柱”牌楼，可有“二柱一楼”和“二柱三楼”之分；同是“三间四柱”，可有“四柱三楼”、“四柱七楼”和“四柱九楼”之别（图9-231）。

牌楼柱子出头者特称“冲天牌楼”，遍布京城街坊而绝少见于宫苑。在出头的柱顶覆陶瓦“云罐”，俗称毗卢帽，是乌头门乃至衡门的遗痕。若是冲天牌楼，就没有夹楼。

木牌楼的平面可作“一”状，靠“戗杆”增强稳固性（砖、石牌楼不用）。但某些地方也有偶作“⌒”状或“≻—≺”状甚或“═”状者，除“一”以外的其他平面虽结构更加合理，造型也更丰富，却稍失牌楼所特有的那种险绝的意味。为求稳固，柱子总要深埋地下，柱下段箍以“夹杆石”。夹杆石露明部分雕以纹饰，是牌楼的一个重点装饰部位。

牌楼常可不遵循一般建筑通用的规矩。民间建筑一般不准使用斗拱，独牌楼可以使用。有斗拱的建筑例以空当坐中，牌楼则可斗拱坐中。一般建筑明、次、梢间斗拱出跳数均相同，而牌楼的边楼常比夹楼多出一跳，次楼常比边楼再多一跳，正楼可与次楼相同也可再增一跳，各楼出檐深度也随之不同。除了重要的殿堂，一般建筑的斗拱大多只出到两跳为止，牌楼却常出至三跳、四跳乃至五跳。所有对常规的打破，都是为了寻求自身的美，大都是以比较小的构件尺度结合比较繁密的构图韵律，造成牌楼高大的错觉。

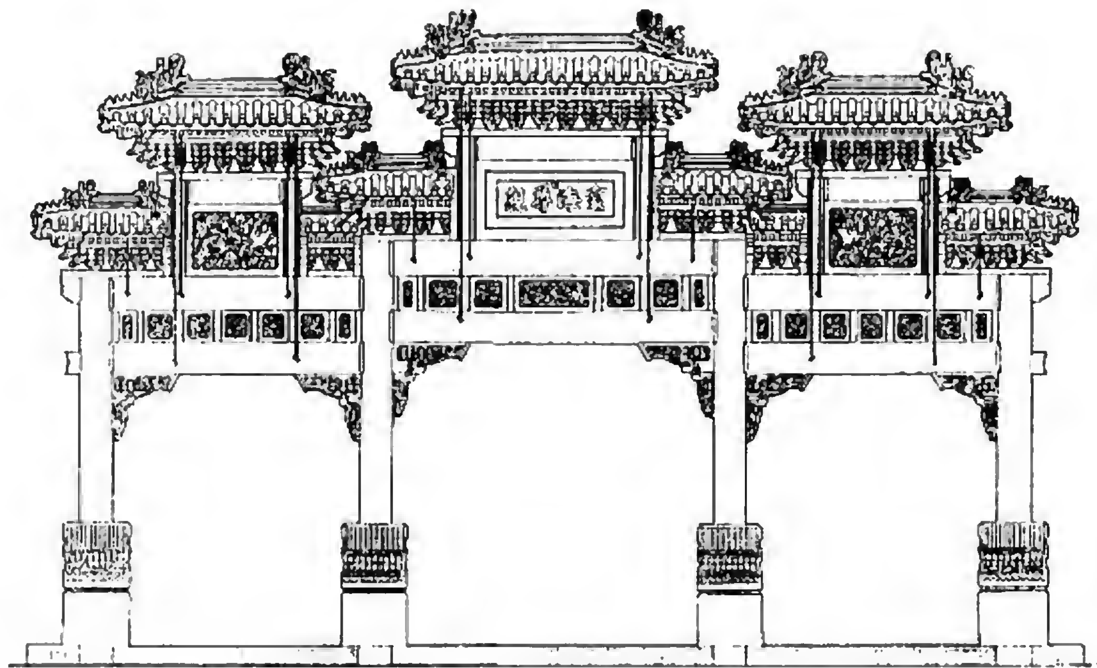


图9-231　北京清代官式三间四柱七楼式木牌楼

如果按材料区分牌楼的类别，习惯上重视的往往只是可视的外观特征，如外观为琉璃，内部其实是砖或木，则称琉璃牌楼。于是还有木牌楼、石牌楼、砖牌楼之分。但不论哪种，全都采用仿木结构形式。虽如此，毕竟琉璃、石材、青砖和木材的色彩、质感都不相同，仍然形成了各有差异的形象和性格。如陵寝常用石牌楼，通体青白，适合制造圣洁、肃穆的气氛，又以石料的坚实质感表达出永恒的意义，这是木牌楼难以替代的。寺庙前的琉璃牌楼，以琉璃特有的陆离华彩，给人以超凡入圣的感受。

木牌楼

牌楼以木制者最多，在北京，自明代起就在主要街道上建造，加上用于宫苑、坛庙、店铺的，总数当逾千座。现存木牌楼实例不胜枚举，较著名的可见诸颐和园东宫门、排云殿，北海永安寺、“堆云积翠”、“金鳌玉蝀”和白塔东侧，雍和宫前，福佑寺大高玄殿，地坛门外，白云观，国子监等处。以前北京还有“东四牌楼”、“西四牌楼”和前门“五牌楼”等著名的牌楼群，此外还有数以百计的街坊牌楼和店铺牌楼，现在多数已经拆除。明清在北京以外各地建造的木牌楼也很多，著名的如太原晋祠对越坊、纯阳宫，和顺县城，霍县州署，襄汾丁村民居，大同华严寺大雄宝殿，五台山菩萨顶、塔院寺、碧山寺，解州关帝庙，西安华觉巷清真寺，吉林市“天下第一江山”，沈阳黄寺，济南千佛山，邹县孟庙，曲阜孔庙“道冠古今”和“德侔天地”，汤阴岳庙，阆中巴巴寺，灌县玉磊山，东阳卢宅，昆明圆通寺以及太原、代县、榆次等地文庙的牌楼式棂星门等。木牌楼的使用，显然城市多于乡野，而绝少用于陵墓（图 9－232～236；图版 235）。有时，寺庙的山门或大殿正面或作成牌楼样，以壮观瞻（图 9－237、238）。



图 9－232　北京国子监牌楼



图 9－233　天津天后宫牌楼



图 9－234　北京白云观牌楼



图 9－235　山西运城解州关帝庙春秋楼前牌楼







图 9-236　山西襄汾丁村住宅内牌楼

图 9-237　四川大足圣寿寺牌楼式门屋

图 9-238　四川荣经太湖寺观间殿牌楼式前廊

石牌楼

石牌楼乡野多于城市，尤盛行于陵墓，或精雕细刻，或朴实无华，风格差异之大超过别类，造型也最为丰富。基于石材的特性，石牌楼常不做楼檐，往往在石额枋上冠以"火焰"装饰，称"火焰牌楼"。又多将夹杆石改为抱鼓石。著名的石牌楼作品如北京碧云寺、明十三陵、颐和园、玉泉山、西黄寺，易县清西陵，遵化清东陵，灵寿县付氏坊，北镇李成梁坊，兴城祖氏兄弟坊，沈阳昭陵正红门、福陵，歙县许国石坊、棠越石坊群，和顺县城，五台山龙泉寺，原平阳武朱氏坊，曲阜孔庙、孔林、颜庙及周公庙诸坊，泰山诸坊，泰安岱庙，长清"灵岩胜境"，华阴西岳庙，嵩山少林寺，武当山玄岳门，肇庆龙母祖庙，建水"洙泗渊源"，剑川金华山，宾川鸡足山，广汉文庙，灌县青城山，南京明孝陵，湖州南当刘氏家庙，普陀山普济寺，湖州小莲庄石坊群，遵义龙坑，等等。其中许国石坊平面呈矩形，系合前后各一座三间四柱石坊而成（图 9-239～245；图版 236～239）。

明清还有一批使用木额枋的石牌楼，主要用为陵墓方城明楼前的"二柱门"，如明十三陵和清东陵的裕陵、景陵、定陵、惠陵等处，是木牌楼的特例。

琉璃牌楼

琉璃牌楼很少，官式只见于北京和承德两地，仅九处，即承德普陀宗乘之庙、须弥福寿之庙，北京卧佛寺、颐和园众香界、香山昭庙、北海小西天、北海天王殿、国子监辟雍及东岳庙，都是"三间四柱七楼"。除东岳庙的建于明万历外，都建于清乾隆间，从一个侧面说明后者是琉璃艺术最辉煌的年代。东岳庙牌楼两



图 9－239　湖南某地三间四柱五楼式石牌坊



图 9－240　安徽某地石牌楼

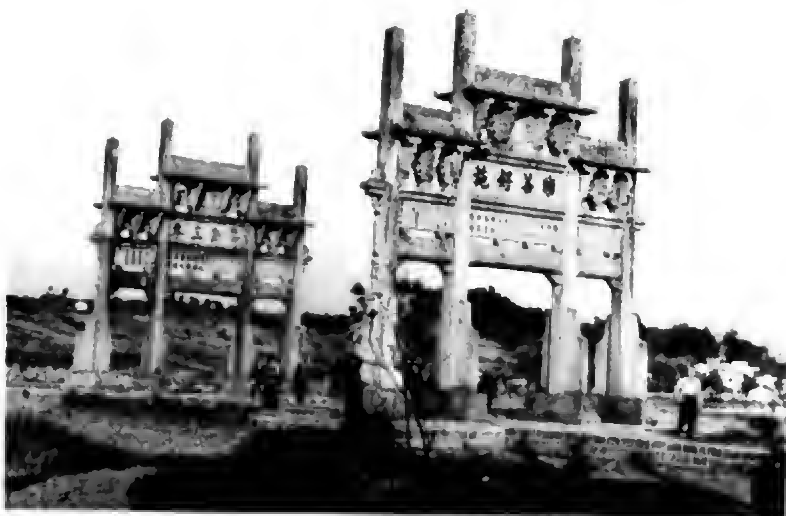


图 9－241　安徽歙县棠樾村石牌楼群



图 9－242　歙县城内许国石坊



图 9－243　山西五台龙泉寺石牌楼



图 9－244　山东泰安岱庙入口牌坊



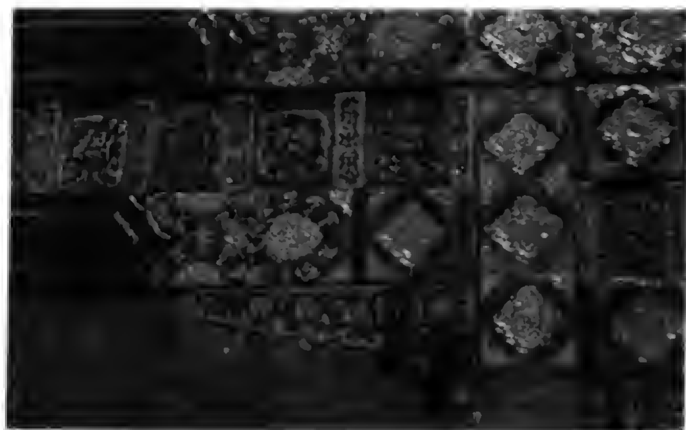


图9-246 北京东岳庙琉璃牌楼仿木构件

图9-245 湖南澧县余氏石坊

侧柱子为青绿色石，中间二柱和券墙都是城砖，色彩效果不甚强烈，显然处于探索时期。乾隆时的几座皆以厚墙为体，设券洞，墙面抹饰红灰，较青砖色彩鲜艳，墙下增加白石须弥座，券洞也改用雕刻华丽的白石柱子和梁一样，都用琉璃贴面，用红墙白石的鲜明色彩与华丽耀眼的琉璃对比，造型手法和风格却更加统一。此外，紫禁城里的琉璃花门和随墙牌楼门也常用琉璃制做（图9-246；图版240、241）。

民间琉璃牌楼可能只有山西介休真武庙尚存一座，体量甚小，亦无券墙，柱梁琉璃以黄、绿、蓝色为主，间以黑、白、绛、紫、赭，色彩十分丰富，是民间琉璃艺人的技艺结晶。

砖牌楼

砖牌楼用青砖砌造，色彩本不甚鲜艳，虽曾在开封相国寺有所尝试，但终未能发展，而转向与房屋大门或窗罩的结合，清代已成普遍现象，尤以南方民居和祠堂庙宇所常用，在大理、景德镇、婺源、东阳、苏州和湖南、四川一些地方所见甚多，个别并施以粉刷。安徽亳州山陕会馆、湖北襄樊米公祠、宜昌长江南岸的黄陵庙、四川奉节白帝城刘备庙和湖南某些祠堂，都有很好的例子。北方也使用砖牌楼，如山西襄汾、河南巩县等。此类砖牌楼大约有两种方式：一种下半部与普通砖墙无异，而在大门上加建牌楼样的门罩，有如牌楼的正楼、次楼，作“一高二低”形式，柱为垂柱，不落地。用做窗罩时一般也不落地。另一种在墙上贴附整座砖牌楼，有落地柱（图9-247～251）。

牌楼以其形体之险绝、装饰及色彩之绚丽、琉璃之灿烂、雕刻之华美和斗拱飞檐之精巧，以及具有特别感染作用的“通过感”，给人以深刻印象。牌楼在明清以后被广泛使用，如用在寺观或礼制建筑等大型建筑组群之前，以导引环境，烘托相应的气氛；用在陵墓，为全陵的起点或神道的终点；用在城镇主要街道或集市，作为区域标识；用在皇家园林，恰如其分地起到丰富园景的作用。只是极少用于私家园林和皇宫，可能对于前者，牌楼体量过大，对于后者体量又不足。牌楼也常标立于店铺门前，以北京最为常见，形成特殊的商业气氛。店铺牌楼绝大多数都是“冲天牌楼”，常为重檐楼屋，更为华丽，能够增加高度，以加强广告作用，但限于体制，只用青筒瓦而从不使用琉璃（图9-252）。牌楼还可置于桥前，或为纪念某事、表彰某人而立，“扩祠宇以敬宗耀族，树牌坊以传世显荣”，如功德坊、状元坊、烈女坊、贞节坊、忠孝坊等，与古之乌头门或用于旌表的里坊门相同。用作宅门者如上举青砖牌楼。与短墙结合而成的墙门，多出现在帝王陵墓或重要的礼制、祭祀建筑中，如天坛圜丘围墙各面、明清陵墓神道后的三座门等，也可以说是采用了牌楼形式的棂星门。有的与围墙结合作随墙门，即在围墙的券门之上琉璃墙顶以下附墙砌造，柱子为“垂莲柱”，在北京和沈阳宫殿常见。上述之外，也常于庆典、婚丧时在门前、街口临时支搭简易牌楼，一般以杉篙扎缚，形式须与活动内容相应：如丧事须用苇席制成额枋和楼檐，称素牌楼；喜庆事应扎彩布彩绸和各色纸花，称“彩牌楼”；偶尔也有用鲜花扎成的，称“花牌楼”；或用松枝扎成，称“松塔牌楼”。

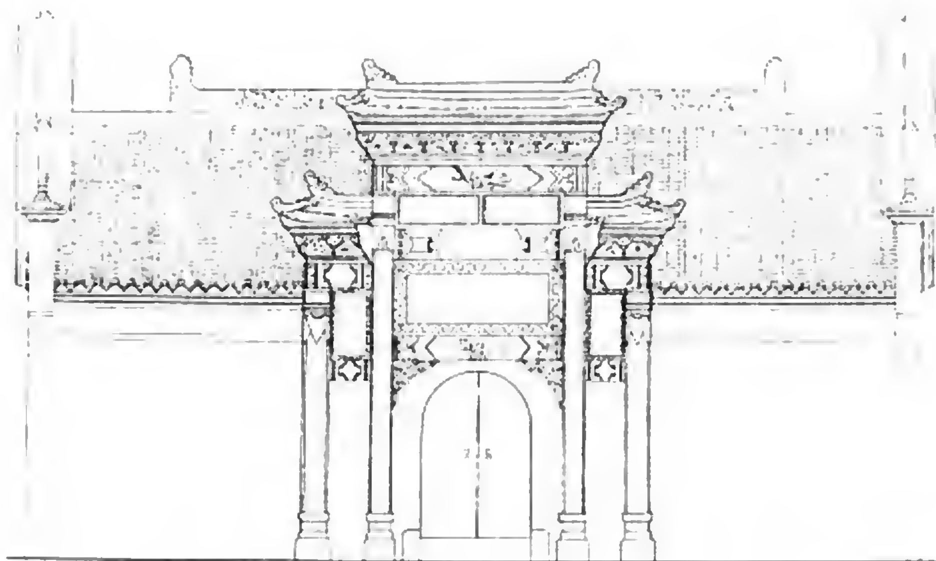


图 9－247　湖北巴东地藏殿砖砌牌楼式大门



图 9－248　湖北宜昌黄帝庙牌楼式庙门



图 9－249　湖北襄樊米公祠牌楼式祠门



图 9－250　江西乐安流坑牌楼式宅门



图 9－251　湖南洞口杨氏宗祠牌楼式正面



图 9－252　冲天牌楼式店面

第五节　桥　梁

总述

比起其他建筑类型来，桥梁有更为明确的实用要求，技术性也更强。一般来说，在物质与精神的递进阶梯中，桥梁本属于物质性更强精神性较弱的层级。但即使这样，桥梁仍然是广义建筑艺术关注的对象，它所显示的以技术美为主的美学特性，对于美化生活，装点江山，具有很重要的意义。诸如，通衢要道上大跨桥梁显示的气势，乡野小桥透出的朴质；北方桥梁的舒缓平实，南方桥梁的高拱如虹；石桥的坚实凝重，木桥的简洁轻盈；廊桥的丰富多变，平桥的流畅便捷，等等，都给人以美的感染。在这里，桥梁所主要体现的功能美、材料美、结构美、施工工艺的美等技术美的因素以及环境美等，都可以成为美的观照对象[27]。

同时，也不能忽视在某些情况下，桥梁与建筑群或环境的结合，还可能上升到一定的狭义艺术美的高度，烘托出某种精神文化涵义。例如，位于紫禁城天安门前的五座石拱桥，正对着五个门洞，中间一座最大，其他四座依次缩小，与天安门及周围环境如华表、石狮等一起，构成宫殿入口，共同烘托出这一皇权建筑的气势。又如，北京国子监辟雍周圜以水，四面各一小桥；各地文庙前部都有泮池，池上也有小桥，是以此种特殊构图来烘托此类建筑的神圣性。寺庙前部也常有小桥，同样标示了建筑的重要性。园林里的桥梁更是要求与景观有机组合，对造型美的要求更高，与其他园林景观一起，共同渲染出园林的气质；石板小桥低近水面，对比出水面之大；或多用拱桥，曲柔有致；或平面多折，步移景异等。以上这些桥梁都早已超出了单纯实用的意义，与其说是交通设施，还不如说是景观小品，它们的美，除了技术美以外，更多具备了狭义艺术美的特性。

桥梁按材料分类主要有石桥和木桥两种，按跨数有单跨与多跨之别，按形式可有拱桥和梁桥。拱桥都是石桥，但也有个别木构，如北宋《清明上河图》显示的汴梁虹桥，称为叠梁拱桥；梁桥又有平梁与悬臂梁之别。在所有桥的桥面上都可建造廊亭，称为廊桥，构成特别美丽的形象，没有廊亭的则称平桥。叠梁拱桥在明清仍有出现，有些与悬臂梁结合，并大都是廊桥，是桥梁中一种少见却颇有艺术品味的特殊类型。总之，桥梁的形式组合相当多样，以满足不同场合下的不同需要。

桥梁又多有附属小品建筑，如桥头常立牌坊，著名的像北京北海琼华岛前的“堆云积翠”和“金鳌玉蝀”坊。华表、经幢和小石塔也常用于桥梁，如苏州宝带桥、泉州五里桥和洛阳桥等。

中国留存至今的古代桥梁大多是明清所建或重建，分布全国各地，现按本书所侧重，归类为石拱桥、石拱廊桥、石构梁式廊桥、木悬臂梁式廊桥、木叠梁拱式廊桥等五种。

石拱桥

石拱桥以巨石砌成拱券以通水，南方北方都有，占桥梁的大多数。南方河道较窄，而水量较大，河中行船，桥上运输以肩挑为主，故拱跨不需太大而拱背较高；北方正好相反，河道较宽而水量不大，河中常不行船，桥上以车马运输为主，故跨度较大，拱背不需或不能太高而桥面平缓。由此形成南方拱桥曲柔空灵、北方拱桥平实稳重的风格，正与地方风物相合（图 9－253、254）。

绍兴阮社桥，单拱，建于清同治间（1862～1874），长 20 米、宽 2.5 米。拱形大于半圆，似马蹄形，是长江三角洲一带通行的拱形。此桥造型简练，只在桥顶置石栏，上施简单的浮雕（图 9－255）。

苏州阊门外枫桥镇的枫桥，也是单孔，始建於唐，因诗人张继《枫桥夜泊》诗闻名于世，现桥为清同治六年（1867）重建。桥长 26 米、高 7 米，半圆拱券。桥头有一关城，作城楼式，与桥构成起伏轮廓。像枫桥这样的石拱桥，在南方十分普遍（图 9－256）。

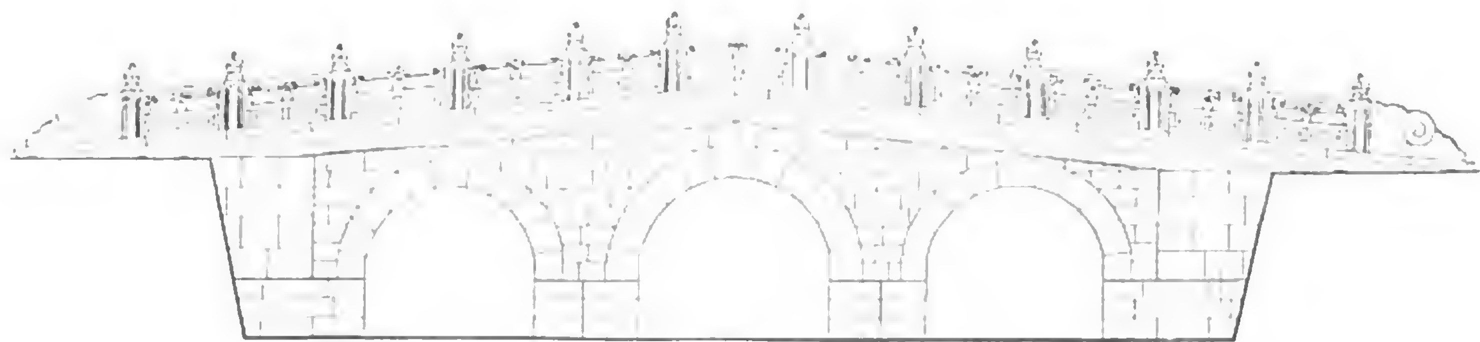


图9－253 北京官式石拱桥



图9－254 湖南凤凰石拱桥

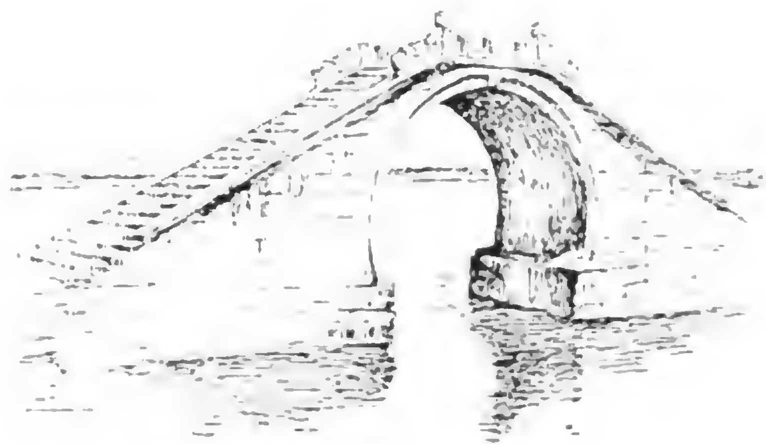


图9－255 浙江绍兴阮社桥



图9－256 浙江苏州枫桥



图9－257 浙江余姚通济桥

浙江余姚通济桥，跨姚江上，宋代初创时为石墩木悬臂梁桥，元至正三年（1323）改建为三孔石拱桥，中拱高大，构造雄伟，号称浙东第一桥（图9－257）。余姚有南北二城，隔河相望，桥北正对余姚北城南门，现仍存城楼。

余姚苕溪桥，建于明代，是三孔石桥，尺度较大，气势宏壮。三孔都作半圆券，桥面顺三孔高度中间高两边低呈缓和的抛物线，拱脚石砌尖头桥墩，墩上二孔之间又砌卵圆小孔，是敞肩石桥做法。在大拱间开辟的小拱对造型起了很大作用，使二拱之间不显沉重壅塞，增加了大小相间的节奏感。桥空多实少，于宏壮中又透出轻盈，与南方水乡建筑的风貌相得（图9－258）。杭州拱宸桥与苕溪桥同一风格（图9－259）。

玉带桥，在北京颐和园，是西堤六桥之一，皇帝从昆明湖乘船到玉泉山须过此桥。桥建于清乾隆十五年

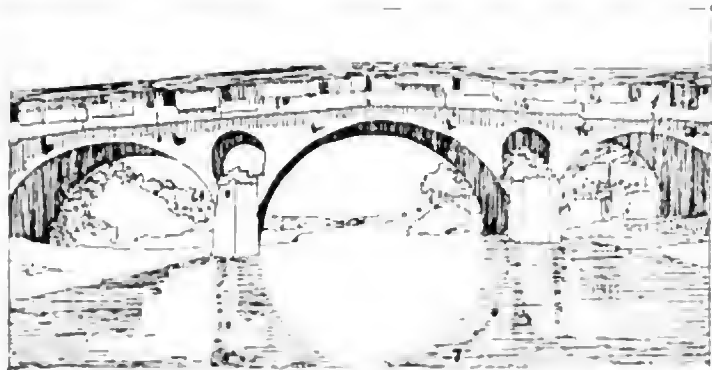


图 9-258　浙江余姚苕溪桥



图 9-259　浙江杭州拱宸桥



图 9-260　北京颐和园玉带桥



图 9-261　苏州宝带桥



图 9-262　北京颐和园十七孔桥



图 9-263　云南丽江黑龙潭桥

(1750)，颇有南方石桥的意味，显然模仿了苏杭绍兴一带的单孔石桥，而且有更多的艺术加工，是石桥中的优秀作品。桥用洁白的汉白玉石和青白石琢成，拱券比例极大，尖券而略圆，为蛋壳券。桥顶轻薄如带，高拱若虹，至桥端以反曲线与陆地相接，极为优美，被称为"美的曲线"。纯白的石桥映衬在绿树碧波之中，色彩明净，高大的桥身与远方的玉泉山塔一起，构成园内西部一处重要景观（图 9-260）。

苏州宝带桥，在运河西侧澹台湖口，是一座历史悠久的大桥，唐元和初（816~819）刺史王仲舒捐宝带

创建，故名。宋元明不断重修重建，现桥为清同治十一年（1872）重建。桥长达400米，五十三孔，中间三孔较高以通大船，桥头有小石塔为点缀（图9－261）。此桥也是纤桥，运河纤夫往来于上。

颐和园昆明湖十七孔桥，是北方清代官式石桥做法，空少实多，显得沉实稳重，桥长达150米、宽8米，桥面微微隆起，望柱上雕刻石狮五百余只，桥头异兽形象威猛（图9－262）。十七孔桥本身造型良好，但所连接的龙王庙岛很小，建造如此大桥并不相称，不如采取宝带桥的办法，两岸以低桥相连，只在中间扩大桥孔即可。与龙王庙岛相对，在桥东境建有大亭一座，名知春亭，尺度与大桥相合，但亭子本身缺乏处理，显得过大。

黑龙潭桥，在云南丽江纳西族自治县象山脚下，为五孔石拱桥，建於清乾隆年间。桥中高边低，桥拱不大，全桥空少实多，风格接近于北方。此桥与桥头的三层方亭和远处玉龙雪山融为一体，为丽江重要景点（图9－263）。

石拱廊桥

在桥面上建造木构建筑如廊道亭阁等，统称为廊桥，在南方所见较多。桥廊可供行人稍息，或设小肆供应食饮，乡野此类廊桥又多供设神佛，具有浓厚的民俗乡情。因为廊桥很有形象表现力，又常用在园林中（图9－264、265）。

万寿桥，在湖北咸宁南川石鼓山村东，建年不详。桥三跨半圆石拱，上建一列简单廊屋，朴素平实，亲切宜人。

南熏桥，在云南宾川南门外，重建於明嘉靖二十三年（1544）。桥不大，仅单跨，半圆石拱直径约6米，而桥上建筑形体丰富。两端桥门砌砖墙，上覆歇山顶，二门间建一列桥廊，正中凸起桥亭三间，歇山屋顶高耸在桥廊之上，构图颇具匠心（图9－266）。

双龙桥，在云南建水县城西4公里，跨泸江、塌冲两河交汇处，“以二水相交，名曰双龙桥”，建於清乾隆年间。河宽而浅，桥长148米，共十七孔，尖拱，中间桥拱上建楼阁三层，面阔进深各五间，屋顶形象复杂，巍峨高大，而桥宽仅2.4米，故高阁下层扩出桥外，形如高台。桥两端各有桥亭一座，下四角上八角，与中央高阁相望（图版242）。

扬州五亭桥，是又一座著名石拱廊桥，在瘦西湖园林区内，是清乾隆二十二年（1757）扬州盐商为迎奉乾隆驾临而建。桥在莲性寺北，“寺址水周四面，形如莲花，后有土埂”（清《重建法海寺记》），桥即在此土埂上，所以又名莲花桥。桥两端各有斜阶上登，阶下各一半拱。桥上平面呈工字形，工字正中置重檐方亭，



图9－264 四川某石拱廊桥



图9－265 湘西水顺某石拱廊桥



图 9-266 云南宾川南熏桥



图 9-267 扬州五亭桥

高于四翼单檐方亭之上，各亭周边置坐凳栏杆，两端各两座方亭之间有廊相连。太平天国时亭廊被焚，光绪时重建。石桥中心券洞跨度最大，“四翼”下各有彼此相通的三个较小券洞。桥连阶道共长 55 米，沿石桥周边有石砌栏板。此桥的造型意义显然大于其实用意义，结合周围的白塔、莲性寺、小金山和吹台的园林景色，构成一优美景区，是小金山的对景（图 9-267）。

石构梁式廊桥

在石造梁桥上也可建造廊道，所见实例多在园林中，起丰富景观的作用。

承德避暑山庄水心榭，建於清康熙四十八年（1709），在山庄湖泊区东南两片湖泊之间，跨水为石堤，堤间有多跨石砌梁桥，上列亭榭三座，中间一座矩形，两边各一方亭，都是重檐屋顶。此桥最成功之处是桥上建筑与整体环境的良好关系，如堤、桥甚长而不高，低临水面，仿佛三座亭榭的基座。亭榭尺度不大，屋顶高度大致相平，仅中间略高，轮廓虽有起伏而整体平实合度，没有大起大落，与园林要求的宁静致远的格调十分相得。选址也很好，从两面湖上和全园许多地方都可望见，大大丰富了园景（图 9-268）。

北京颐和园荇桥，是一座十分美丽的小桥，在园内西北部前湖后湖之间。先建两座石墩，上架平梁，梁上建矩形重檐盝顶亭一座，两端阶道斜下。亭的边柱坐落在桥墩上，与桥构成有机联系。桥墩两端各一石狮，面向小亭，更加强了亭、桥的联系。亭两侧栏杆木制，与亭的用材相同，阶道两侧的栏杆则为石制。在园内西堤还有多座小桥，其中有的与荇桥相类。西堤之设仿自杭州西湖苏堤，苏堤是宋苏子瞻守杭时所造，



图 9-268 避暑山庄水心榭



图 9-269 北京颐和园荇桥

上有六桥，也各覆桥亭（图 9－269）。

苏州拙政园小飞虹，是私家园林中著名的小桥，也是苏州诸园唯一的廊桥，建於明嘉靖间。桥三跨，平梁，中孔较大且略高，边梁稍斜下。桥上建廊三间，两头并延伸出去，屋顶轮廓也顺应石梁走势，中高边低和缓转折。桥映水中，成为美丽的画面。此桥不着重突出自己，而更着意于隔景透景作用，十分合度得体（图 9－270）。

木悬臂梁式廊桥

悬臂梁式桥是由两岸斜上伸出多层悬臂梁，每层都较下层更向前伸，到中央再平置木梁相接。悬臂梁桥较适应于谷深水急不宜建造桥墩桥柱的情况，多见于甘肃、四川、西藏和云南、贵州等省（图 9－271）。

兰州握桥，又名卧桥或西津桥，在兰州城西，始建于明永乐中（1403～1424），清嘉庆二年（1797）和光绪三十年（1904）两次重建，1952 年因拓宽道路而被拆除。此桥由两岸斜向伸出叠梁各五层，中接平梁，昔人形容曰“叠木横空，穹窿特起”。桥全长 27 米、净跨 22.5 米、宽 4.6 米。桥上廊屋正中三间，左右斜下各四间。廊屋立柱下延，夹在木梁侧面，所以廊屋之建也有结构上的意义，廊屋的梁架像一个个框架，加强了全桥结构的整体性。桥下两侧封以木板，以保护悬臂梁。桥两端各建门楼，既强调了入口，同时起了镇压悬臂梁尾的作用（图 9－272）。

木桥较轻，在木桥上建廊屋，正可以用来镇压，使不易冲毁；木材易朽，廊屋可以遮风避雨，使桥梁得到保护。握桥不仅以其“穹窿特起”的造型气势，也以其结构需要与造型的有机配合而成杰作。

类似握桥的悬臂式结构很早就有，本书宋辽章引南北朝史料《沙州记》：“吐谷浑于河上作桥，谓之河厉，长百五十步，两岸垒石作基陛，节节相次，大木更相镇压，两边俱来，相去三丈，并大材，以板横次之，施钩栏，甚严饰。”显然就是悬臂梁桥。

握桥现虽不存，但兰州兴龙山还有一座云龙桥，与握桥十分相似，规模较小，始建於清乾隆二十八年



图 9－270　苏州拙政园小飞虹

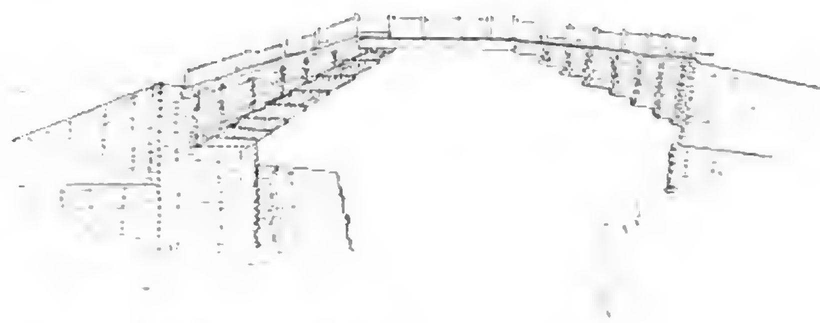


图 9－271　青海木里悬臂梁桥



图 9－272　甘肃兰州握桥（模型）



图 9－273　兰州兴龙山云龙桥

(1763)，迄光绪二十六年（1900）四次重建，现存之桥外观虽仍原状，桥下却已是钢筋混凝土结构了（图 9－273)。

还有一种石墩双向悬臂梁桥，是在河中以巨石垒墩，从墩上向左右各平伸多层悬臂梁，再接各跨中央横梁。此种桥梁在黔桂侗族地区十分多见，著名的广西三江侗程阳桥即是，将在本书西南少数民族建筑章中再行综述（图 9－274)。

木叠梁拱式廊桥

所谓叠梁拱，即北宋《清明上河图》中汴梁虹桥所采用的结构。虹桥有两组拱骨，互相交错，此组拱骨的端点互为彼组拱骨的中点，在此组的各端点下（即彼组的各中点上）插入横向梁木，以铁箍互相固济，而成全桥，形式若拱。

叠梁拱可能是从悬臂梁式桥发展来的，二者都是木结构，桥下无柱，都以多根大木并排横联构成。明清时叠梁拱结构仍在使用，有些且与悬臂式结构共存，如甘肃渭源灞凌桥，是其最佳的例证。

灞陵桥，在甘肃渭源城南清源河上，始建於明洪武间（1368～1398)，现桥经 1919 年改建。桥全长约 40 米，不计两个桥头门屋，净跨约 30 米，从两岸以悬臂梁四次伸出，至中央改为叠梁拱，飞越 12 米。叠梁拱的两组梁各三折，此组梁的端点坐落在彼组梁的梁背，与虹桥结构相同。据说灞陵桥改建时曾仿照兰州握桥，但它与握桥之纯悬臂梁结构有所不同，且桥上十三间廊屋的轮廓呈非常圆和的反向曲线，桥下轮廓也是这样，较握桥的折线更加温婉多情。桥的造型，桥廊加上桥下护板，两端较厚并连接门屋砖墙，坚实而稳重；中央较薄而凌于半空，轻灵而飘逸，拱起如虹，非常动人（图 9－275、276)。

叠梁拱桥在浙江、福建等省也有发现，见于报道的如浙江泰顺仙居桥（1673 重建)、云和梅崇桥(1802)、泰顺营岗店桥、泰顺泗溪东桥（1827 重建）和泗溪下桥（1847 重建)、青田怀仁桥、处州咏归桥、处州兰溪桥及福建屏南溪坪桥，此外尚有湖南通道回龙桥，等等。这些桥多是纯粹的叠梁拱桥，而且比汴梁

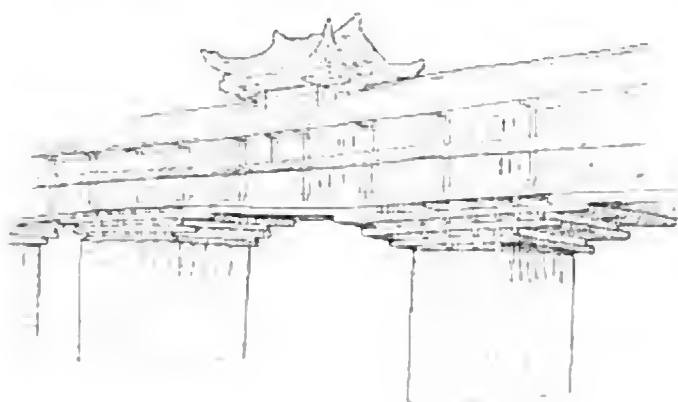






图 9－274　湖南新宁某石墩悬臂梁廊桥
图 9－275　甘肃渭源灞陵桥
图 9－276　灞陵桥桥底

虹桥有了更多的改进，桥面平坦，桥上都有廊屋，与灞陵桥相比，虽轮廓秀美上有所不及，却可免登阶之劳，便利通行（图9-277～279）。

梅崇桥，由三个系统的杆件合成拱骨。第一系统的纵向（即跨度方向）杆件共九排，每排三根长杆，组成边斜中平的折线，交接处插入横梁侧面卯孔内，斜杆底脚插入两端地脚横梁卯孔。第二系统纵向为五根短杆，交接处插入本系统的横梁卯孔，两端斜杆底脚插入本系统的地脚横梁，两端各八排，正中九排。正中的兼为桥面梁。不计地脚横梁，第一系统有两根横梁，第二系统有四根，这些横梁都相互搁置在另一系统的纵杆上，组成叠梁拱架。第三系统为两端的桥面梁，水平放置，每端各九根。每梁各有四个支点，由桥中向桥端顺序为：第二系统中部横梁卯孔、第一系统横梁梁背、第三系统横梁梁背（此梁下另有短柱将力量下传到第二系统横梁梁背）、端柱排架。最后，在桥面纵杆上再建造桥廊，廊下挂鱼鳞板保护构架。此外，为了加强整体性，又在两端设交叉斜撑（图9-280）。

可以看出，汴梁虹桥之后，叠梁拱结构有了较大改进，如纵杆不再搁置在横梁背上，而是插入横梁侧面卯孔内，结合更加紧密；第二系统比第一系统增加了两根纵杆和两根横梁，使第一系统的中间纵杆承受的不只是正中一根横梁而是左右两根，减少了此杆的弯矩；在两端增设了交叉斜撑，使全部都由平行杆件组成的构架有了斜向制约；最后，又增加了第三系统即桥面纵杆，桥面超脱了拱架的限制，得以保持水平。

浙闽的叠梁拱式廊桥，很可能是起源于北方的叠梁拱结构，随宋室南渡而传入，积累了几百年的经验，达到了炉火纯青的程度。叠梁拱结构为中国所独有，其思路周详、穿插巧妙、布局精审，显示了古人的惊人智慧，创造了可以称绝的结构之美。此种符合材料本性的结构美，以及功能美、材料美和施工工艺之美，都是建筑美的重要组成。



图9-277　福建泰顺泗溪下桥



图9-278　浙江处州咏归桥



图9-279　处州兰溪桥

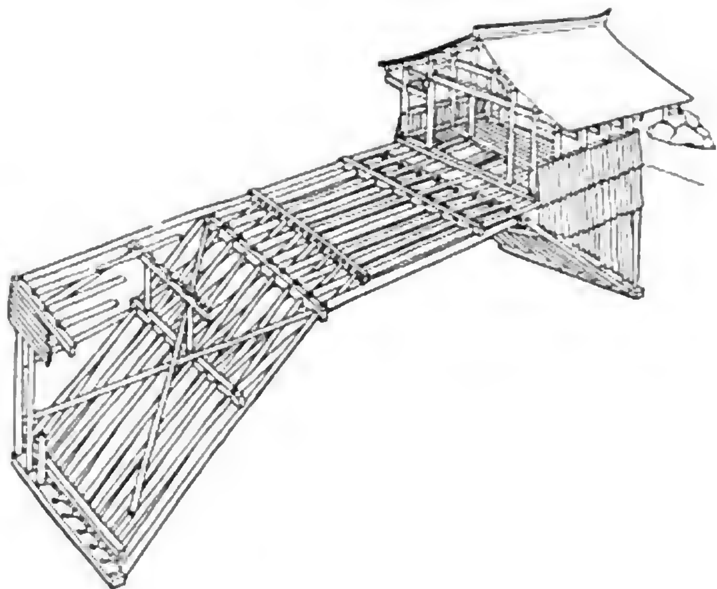


图9-280　浙江云和梅崇桥结构

1 贺业钜《考工记营国制度研究》，中国建筑工业出版社1985年；范文澜《中国通史简编》，人民出版社1959年。

2 张子模主编《明代藩封及靖江王史料萃编》，广西师范大学出版社。

3 于振生《北京王府建筑》，《建筑历史研究》第3辑，中国建筑技术发展中心建筑历史研究所；刘之光《北京清代王府概述》，《北京文物与考古》，北京市文物局，1992年；陈宗蕃《燕都丛考》，北京古籍出版社。

4 单士元《恭王府沿革考略》，《辅仁学志》第七卷。

5 本节主要参考文献：汪之力、张祖刚主编《中国传统民居建筑》，山东科学技术出版社1989年；中国建筑技术发展中心建筑历史研究所《浙江民居》，中国建筑工业出版社1984年；王翠兰、陈谋德《云南民居》，中国建筑工业出版社1986年。高鈐民、王乃香、陈瑜《福建民居》，中国建筑工业出版社1987年。

6 李乾朗《台湾建筑史》，雄狮图书出版公司1986年。

7 汪国瑜《徽州民居建筑风格初探》，《建筑师》第9辑，1981年；张仲一、曹见宾、傅高杰、杜修均《徽州明代住宅》，建筑工程出版社1957年。

8 歙县建设委员会《徽州传统民居浅谈》（油印稿），1994年。

9 叶沐《“新安人歌舞离别之辞”和徽商的起源》，《徽学通讯》1988年第1期。

10 张文起《徽州明清村落的平面布局和空间结构》，中国传统建筑园林研究会第七次年会论文。

11 杨慎初主编《湖南传统建筑》，湖南教育出版社1993年。

12 余英《客家建筑文化研究》（油印稿），1994年。

13 萧默《敦煌建筑研究》，文物出版社1989年。

14 汪之力《浙江民居采风》，《建筑学报》1962年第7期；尚廓《民居——新建筑创作的重要借鉴》，《建筑历史与理论》第1辑，1980年；中国建筑技术发展中心建筑历史研究所《浙江民居》，中国建筑工业出版社1984年。

15 李文杰《宁夏菜园窑洞式建筑遗迹初探》及同文杨鸿勋撰第五节《复原探讨》，载《中国考古学会第七次年会论文集》，文物出版社1989年。

16 荆其敏《覆土建筑》，天津科学技术出版社1988年；张璧田，刘振亚主编《陕西民居》，中国建筑工业出版社1993年。

17 本节主要参考文献：刘敦桢《苏州古典园林》，中国建筑工业出版社1979年；陈从周《园林谈丛》，上海文化出版社1980年；罗哲文《园林谈往》，《文物》1957年第6期；周维权《中国古典园林史》，清华大学出版社1990年；王毅《园林与中国文化》，上海人民出版社1990年。

18 曹汛《略论我国古代园林叠山艺术的发展演变》，《建筑历史与理论》第1辑，1980年。

19 同注[18]。

20 周维权《颐和园的前山前湖》，《建筑史论文集》第5辑，1981年。

21 胡绍学、徐莹光《北海静心斋的园林艺术》，《建筑学报》1962年第7期。

22 萧默《此山深处有佳园——谈香山见心斋的园林艺术》，《美术史论》1982年第1辑。

23 窦武《中国造园艺术在欧洲的影响》，清华大学建筑系《建筑史论文集》第3辑，1979年。

24 黑格尔《美学》第三卷，朱光潜译。

25 《歌德谈话录》，朱光潜译。

26 姚成祖著，张至刚增编《营造法原》，中国建筑工业出版社1988年。

27 本节主要参考资料：茅以升主编《中国古桥技术史》，北京出版社1986年；唐寰澄《中国古代桥梁》，文物出版社1987年。

第十章

明清建筑（三）

明清是建筑装饰艺术取得重大发展并最终成熟的时代，各种装饰，不但类型齐全，品种多样，纹饰丰富，而且工艺水平极高，有一整套十分规矩的构图套路和精细严格的操作规程。明清遗留的建筑数量甚多，其中居于主导地位的是由官方主持或按照官方规则建造的，同时也有大量的民间作品。后者的类型之全、地域之广，较之前代有着无可比拟的涵盖面。官式与民间在建筑装饰的形象、做法、色彩及风格上都有明显不同，而以官式建筑的成就更大。

所谓官式建筑，是指明清两代以都城北京为中心，主要流行在华北地区的一种建筑。"官式"一词既含有官方的，又含有行业公认的、标准化和定型化的意思。既指符合或接近朝廷颁行的建筑规范的建筑式样和风格，也包括那些未见于官方规定但一直为京城地区匠师奉为圭璧的习惯做法。既包括在其流行区域建造的宫殿、坛庙、寺观、王府、皇家园林这样一些主要由皇家主持的工程，也包括直接受其影响的民居和店铺。官式建筑不但在华北流行，随着"敕建"活动和工匠的流动，其风格影响到北方大部分地区以至南方的部分地区。官式建筑是在明清两代数百年营建都城和宫殿的活动中，继承唐、宋的优良传统，并融汇以山西和江南为主的各地区优秀手法，形成的一套最成熟、水平最高的完整体系，成为明清两代中国建筑艺术的典型代表和最高成就的体现。其相沿成习的具体做法，较完整地记录在清雍正十二年（1734）由工部颁行的《工程做法则例》和另一些具体工程的"做法"、"则例"以及民间秘本中，但主要还是靠京城地区的匠师具体把握，并以口传心授的方式进一步流传和演进。

与各地民间建筑相比较，官式建筑具有端庄大度、严谨整饬和华贵典雅的总体风格，不但体现在建筑群的总体布局和单体建筑造型上，也特别体现在具有严密体系的各种装饰做法和色彩的处理方式上。而且，受当时高度发达的工艺美术的直接影响，可能还部分由于乾隆以来西方巴洛克、罗可可等建筑装饰风格的波及，明清特别是清代的官式建筑装饰，更多繁密、精巧和细腻的作风。

鉴于官式与民间建筑的差异，对两者的装饰和色彩有必要分别加以说明。

明清官式建筑装饰与色彩处理，可分木装修、雕饰（石雕、木雕、砖雕）、彩画、油饰，以及在重要建筑中使用的琉璃装饰等五大类别。本章共六节，前五节分述官式的五大类，最后一节概述民间作品。

第一节　木装修（附裱糊）

宋代的小木作至明清改称为装修木作，简称装修作。清代工部颁行的许多工程则例对于装修的用料、用工都有详细规定。事实上，清代所称的“装修作”仅指由装修木作完成的工作，本文所称的“木装修”，则往往是由木作、装修作、小器作、雕銮作、锭铰作、铁作等共同完成的工作。

明、清官式建筑的装修有以下几个明显特点：一、等级分明。在封建中央集权统治更为强化的明清两代，尤其在官式建筑中，等级观念格外森严，不但体现在建筑群总体规划上，也反映在建筑的位置、规模、形式、色彩等诸多方面，装修也不例外。宫殿坛庙寺观和各级王府甚至一般民居的装修都等第有差，不能逾越，以至如大门门钉的多寡都有严格规定。宫殿等级最高，门钉数也最多，可达“纵横各九”；亲王府“纵九横七”，郡王、贝勒、贝子府“减亲王七分之二”，镇国公、辅国公则“铁钉纵横皆七”，“侯以下逆减至五”（《清会典》卷五十八）。又如，菱花隔扇只能用于大式建筑（一般是有斗拱的高级建筑），禁止在小式（无斗拱的一般建筑）中使用。二、不同的建筑类型如宫殿、坛庙、寺观、王府与民居、店铺的装修风格差别明显。同一类型如宫殿、王府，其主体区与生活区、园林区也有差别，前者装修华丽尊贵，后者则较为轻松活泼。三、室内、外有别，如室内隔扇一般不施菱花，但用料较细，构件更小，工艺更精。院内外也有别，如临街的门窗不做“灯笼框”隔扇。四、与地方建筑的装修风格有较大区别。明清时期，地方建筑装修式样非常丰富，各种式样和纹样数以千计，而官式建筑在选择和借鉴方面一直表现得相当冷静和谨慎，始终保持着自身端庄、严谨、华贵的独立作风。

大略而言，装修可分外檐装修与内檐装修两大类，前者作为室外装饰并用以分隔室内室外，如外门、外窗、栏杆及楣子、挂檐板等，后者只用于室内，作进一步划分空间和装饰之用，如罩类、隔扇、天花、护墙板等。

裱糊是使用纸和锦、绢等类软材料糊在门窗等类木装修或天花、墙壁上的一种工艺，匠人口诀所谓“瓦木扎（绑札脚手架、彩棚等）石土，油漆彩画糊”，将“糊”列为建筑八大工种之一。据清工部《工程做法则例》及其他文献，官式建筑的裱糊所用纸张就不止六十五种，宫殿、王府用作裱糊的锦、缎、纱、绫、绢、布等至少也超过四十一种，仅此也可反映当时工艺上的讲究。

以下按装修的部位，分别介绍如下。装修中的雕饰，将在有关木雕的章节中专门论述。

一　外檐装修

门

门有板门和隔扇门两种。前者用于建筑群的外门如城门、院门。后者用在单体建筑上，作殿门或房门。

板门是一种较严实的门，安设在与柱、枋连接的竖向抱框和横向的槛围成的空格内，又有实榻门、棋盘门、撒带门、屏门之分。实榻门一般用于城门、宫门。棋盘门用作王府或大型宅院的大门。撒带门常用作小型宅院的院门或屋门。屏门多设在四合院住宅垂花门后侧，平时不开启，好像一座木影壁（图 10－1；图版 243、244）。

隔扇门是一种较空透的门，使用最多，既用于殿堂，也用于一般房屋。门扇先用木条制成骨架，再由两根竖向边梃和四至六根横向抹头组成。小式建筑多为四根抹头，将全扇分成隔扇心、绦环板和裙板三部分，都是木雕的装饰部位。大式建筑用六根抹头，在隔扇心上方、隔扇心与裙板之间及裙板下方都有绦环板。隔扇门大多整间通安在左右抱框与上下槛之内，称为一槽。外檐一槽通常有四扇或六扇，内檐多八扇或十扇。在正中两扇的外面往往要再加一个帘架。用于室外的帘架，内中还要再安一樘隔扇，习称风门，夏天摘去不用，改挂竹帘。隔扇心在殿堂常为菱花，在一般房屋常为棂条（图 10－2～6；图版 245）。



图 10－1　棋盘门（北京紫禁城文华门）



图 10－2　隔扇门（北京北海承光殿，带帘架）

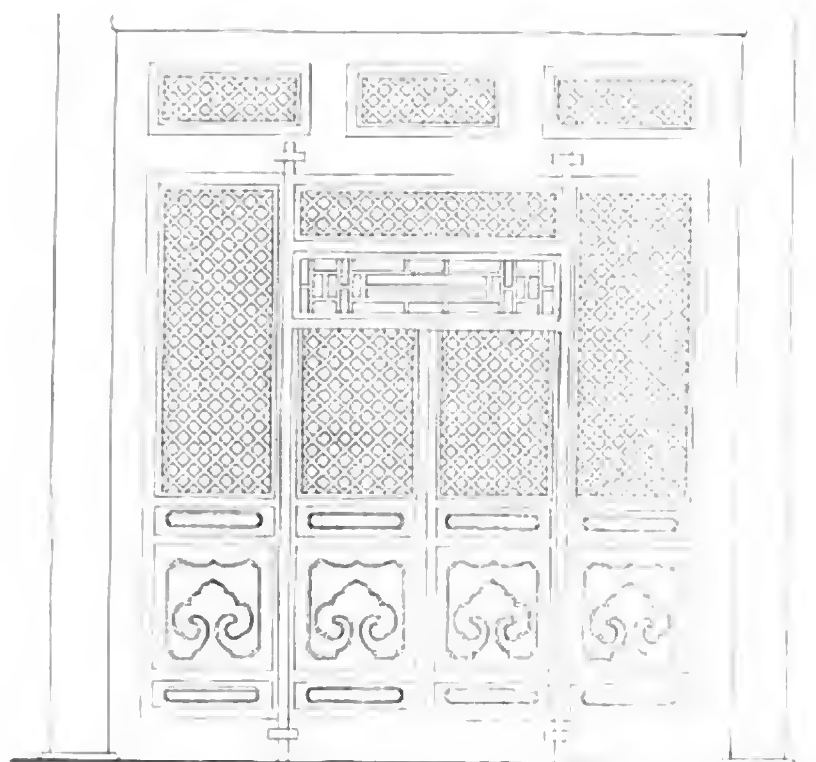


图 10－3　隔扇门及帘架

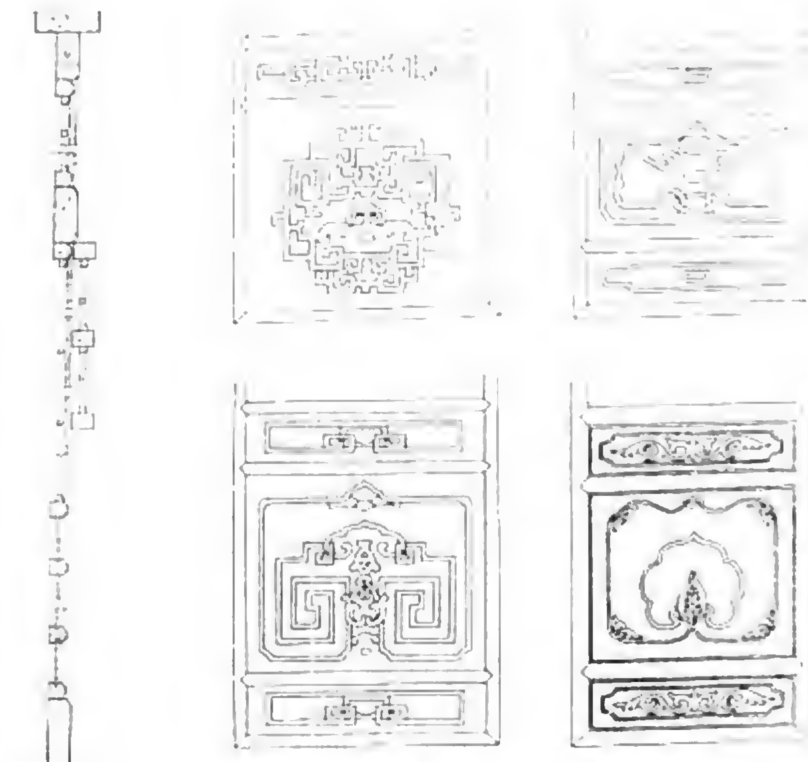


图 10－4　隔扇门裙板及绦环板纹样

还有一种用得很少的圜门，门洞口上部呈半圆形，轮廓从唐宋壶门式样变化而来，多用在庙宇中实墙围绕的殿堂。若不是实墙，门外墙的面积以栈板封挡。凡做圜门时，窗亦按此形式，故多通称为圜门窗。

木装修上往往附有不少金属饰件，如宫殿、王府大门使用门钉、包叶、门钹或兽面仰月千年吊（又称铺首），菱花隔扇用面叶。包叶即横向护板，沿大门上下从门外包向门内。面叶按形状又分称角叶、人字叶和看叶；角叶可为 L 或 F 形，人字叶为丁字或双丁字，看叶均为一字。钮头圈子（即门拉手，亦可于上加锁）和菱花钉（又称菱花扣，钉在菱花上的圆帽小钉）多为铜制鎏金。这些构件原意本为固结各木件的结点，但又具装饰性，匠师们加以利用并加工，起到了重点美化作用。一大批鎏金饰物，与隔扇门裙板和绦环板木雕的贴金一起，在红色油漆的衬托下，金光灿烂。尤其有柱廊的殿堂，所有门窗都退在阴影中，饰物金光闪闪，更富装饰意味（图 10－7；图版 246）。

小式大门比较简单，但也有用门钹、壶瓶牙子的，多铜或铁制，一般不贴金。

窗

图 10-5　隔扇门裙板及绦环板纹样

图 10-6　隔扇门裙板纹样

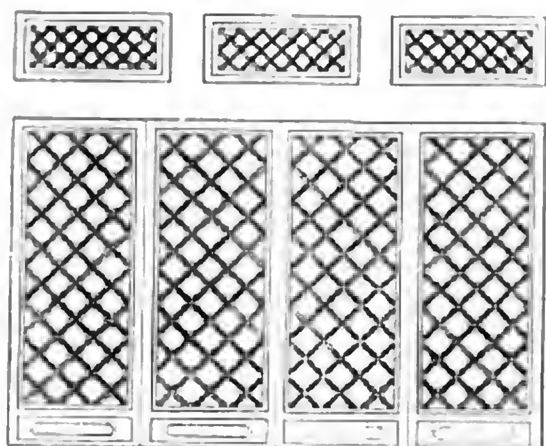
图 10-7　木门窗上的金属饰件（铺首、面页、腰花）

窗有槛窗、支摘窗和什锦窗几种。

槛窗与隔扇门相似，故又称隔扇窗，多用于宫殿或庙宇等大式建筑的主要殿堂，窗心多为菱花。用于旁屋或配殿的槛窗也可用棂条组成各种式样（图 10-8、9）。

支摘窗多用在居住建筑或园林建筑中，大式小式建筑均可，主要特点是分上下两段，窗扇的比例非如隔扇门似的竖长而为横长。外层上段可以支起以利通风，下段可以摘掉以利采光。支摘窗的窗心都是棂条，晚清以后，下段内层常改棂条为大玻璃（图 10-10、11；图版 247、248）。

以上两种窗子均可与隔扇门通用。当建筑立面较高，门窗以上仍有空当时则加用横披，在大式建筑或店



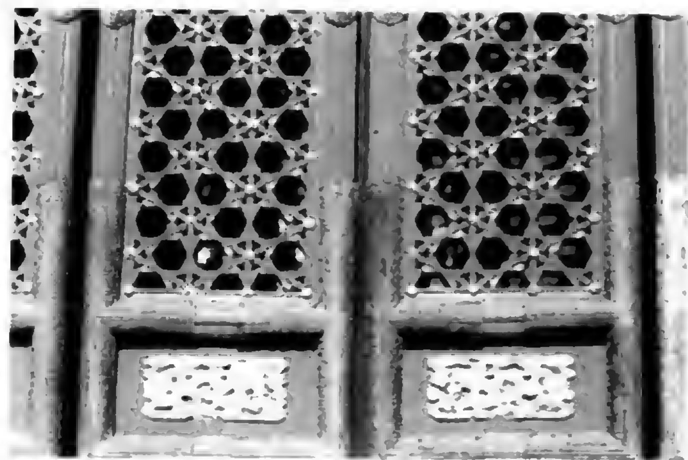


图 10-9　菱花隔扇窗（太和殿）

图 10-8　菱花隔扇窗



图 10-10　支摘窗（北京民居）

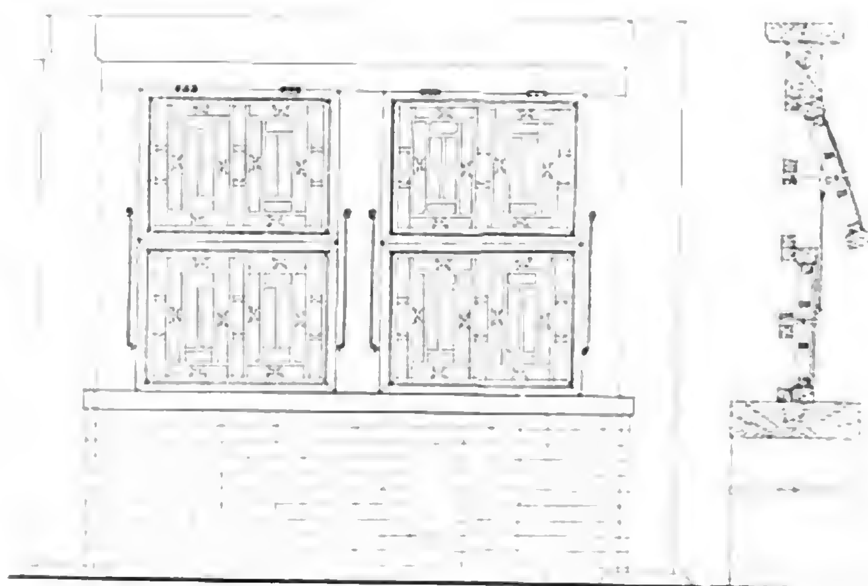


图 10-11　支摘窗

铺中多见。较高大的帘架上部也要用横披。横披也是通透的，做法与隔扇门的隔扇相似，只是比例横长。横披高度在 40 厘米左右，显得窄长时，又习称为“楣子”。板门上面不安横披，改用实封的走马板。

什锦窗古称什样锦，用于园林游廊的廊墙，类似南方园林的漏窗，窗洞轮廓有五方、六方、八方、方胜（菱形）、扇面、石榴、寿桃等式。洞口内若安单层棂条也称漏窗，若为双层称夹樘，夹樘者内糊以纱（晚清以后改为玻璃），其上题诗作画，内若置灯，即成灯景。什样锦的窗框可用木也可用砖，若用砖框，常施以雕饰。园林内的门洞也常采用什样锦式，二者通称为门窗什样锦（图版 249）。

安装在隔扇门、槛窗、支摘窗、横披或什样锦上的隔扇心有菱花和棂条两类。

菱花类华丽繁复，非常费工，空少实多，只用在宫殿、坛庙、寺观的殿堂。菱花组合呈四方形的统称双交四隔，并分正交、斜交两种。呈六方形的统称三交六椀，清工部《工程做法则例》有“三交灯球嵌六椀菱花，三交六椀嵌橄榄菱花，三交六椀嵌艾叶菱花，三交满天星六椀菱花，古老钱菱花，双交正斜交四椀菱花”等各种式样（图 10-12）。

棂条类较为简易，是以细木条组成格式图案，以横竖格居多，空多实少，大、小式建筑都可使用，而小式必用。常见的官式式样如步步锦、灯笼框、卍字、豆腐块、拐子锦、套方、盘肠、夹杆条、冰炸纹、海棠

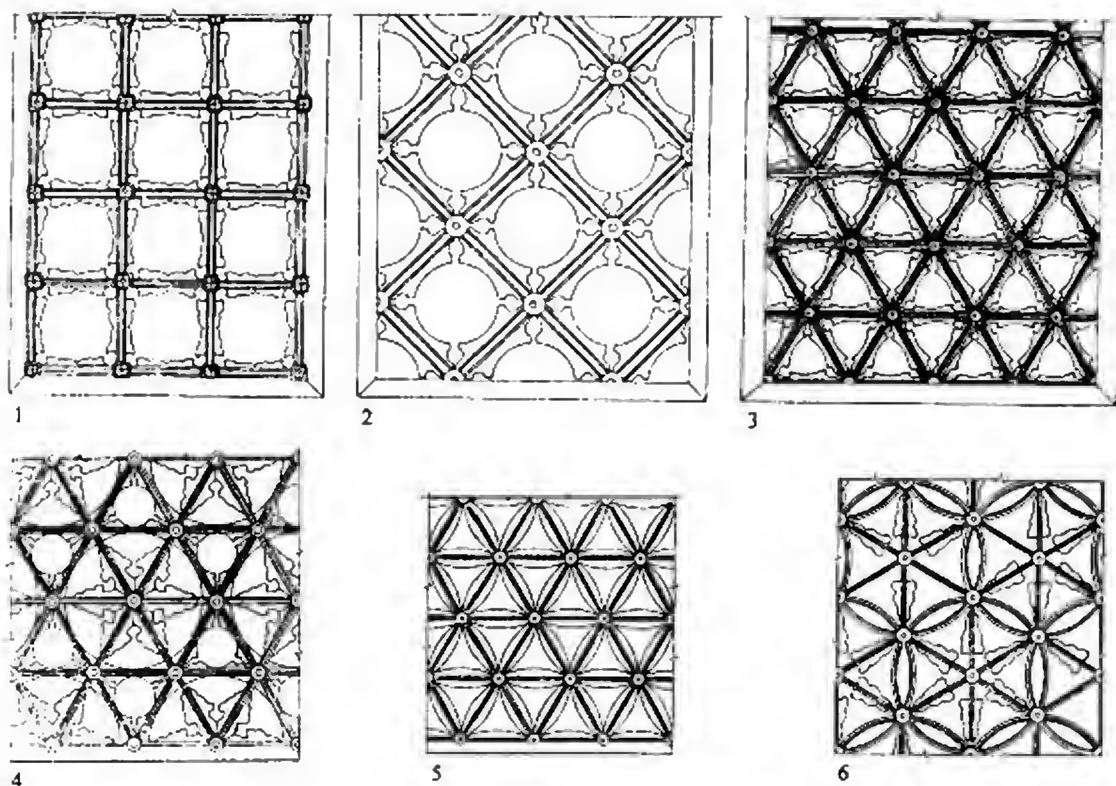


图 10－12　隔扇门、窗菱花式样
1　双交正交四椀　2　双交斜交四椀　3　三交六椀　4　三交六椀　5　三交球纹　6　三交六椀球纹

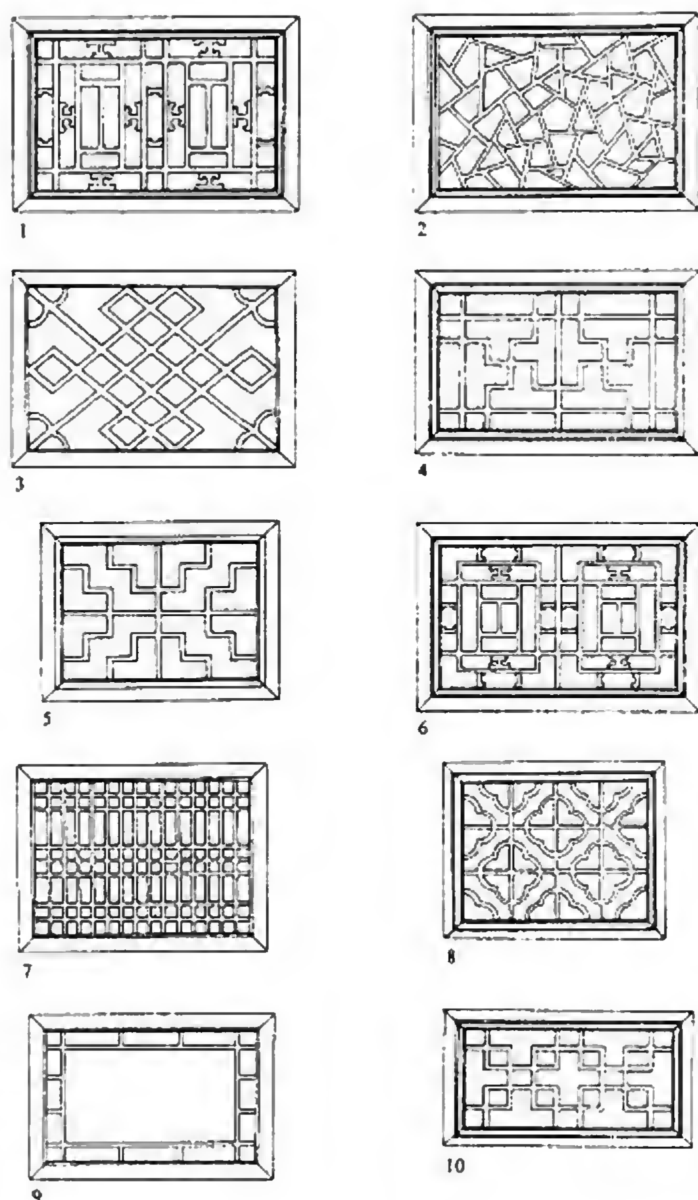


图 10－13　隔扇窗棂条式样
1　步步锦　2　冰炸纹　3　盘肠　4　万字　5　拐子　6　灯笼框步步锦　7　码三箭　8　海棠花　9　夹杆条玻璃屉　10　套方

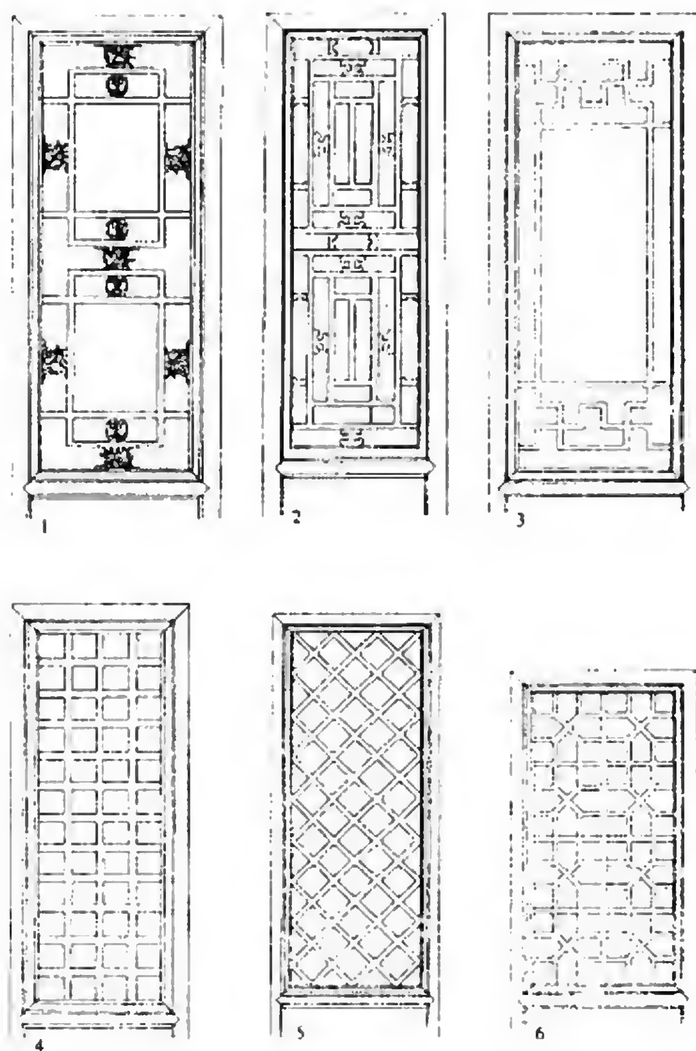


图 10－14　隔扇门棂条式样
1　灯笼框　2　步步锦　3　万字灯笼框　4　正搭正交　5　正搭斜交　6　龟背纹

花（马蹄云）等（图 10－13、14）。

以上隔扇都应裱糊，是用高丽纸糊在室内一侧，晚清后多改为玻璃。

除门、窗以外，还有其他一些外檐装修构件，如楣子、栏杆、挂檐板等。

楣子

楣子类似棂条隔扇，多见于住宅外檐（也用于高级建筑或住宅内檐），若用在廊柱之间檐枋下面，称倒挂楣子（或吊挂楣子），两端的下方贴着檐柱做出“垂头”，施以简单雕刻如白菜头、莲花头等。垂头与楣子间安装斜三角形花牙子。用在廊柱间坐凳栏杆下的称坐凳楣子。楣子式样以步步锦居多。

栏杆

栏杆在宋代称勾栏，明清习称寻杖栏杆。八尺至一丈称“一寻”，建筑柱间净距约合此数。与宋代勾栏比较，明清栏杆已有改变：栏杆每间均出望柱头，寻杖以下多为净瓶荷叶或净瓶云子。临街店铺常为平顶，为防雨水滴溅顾客，在平顶前沿亦可立栏杆，称朝天栏杆，以双笔杆式（井口字）最常见，几乎就是店铺的标识。

挂檐板

挂檐板用于平顶房屋檐口，或楼房平座层檐口，以封挡梁头或椽子、望板，使外观整齐。铺面房的挂檐板常雕刻图案花纹，常见者如卍字不到头、锦上添花、西洋花、宝相花、汉瓦博古、富贵花等。大式建筑以如意云式样居多，如果板的下沿随如意云做成桃尖状，即称滴珠板。园林的挂檐板上常绘彩画（图 10－15）。

二　内檐装修

内檐装修施于室内，起分划空间和美化环境的作用，根据需要由各类“罩”如飞罩、落地罩、栏杆罩、几腿罩、炕罩以及碧纱橱、博古架等构成。与外檐装修相比，用料质地高级，尺度较细小，纹饰更多样，做工更精致，但一般不施彩画，色调含蓄深沉。此外，内檐装修还包括天花及墙壁的美化。

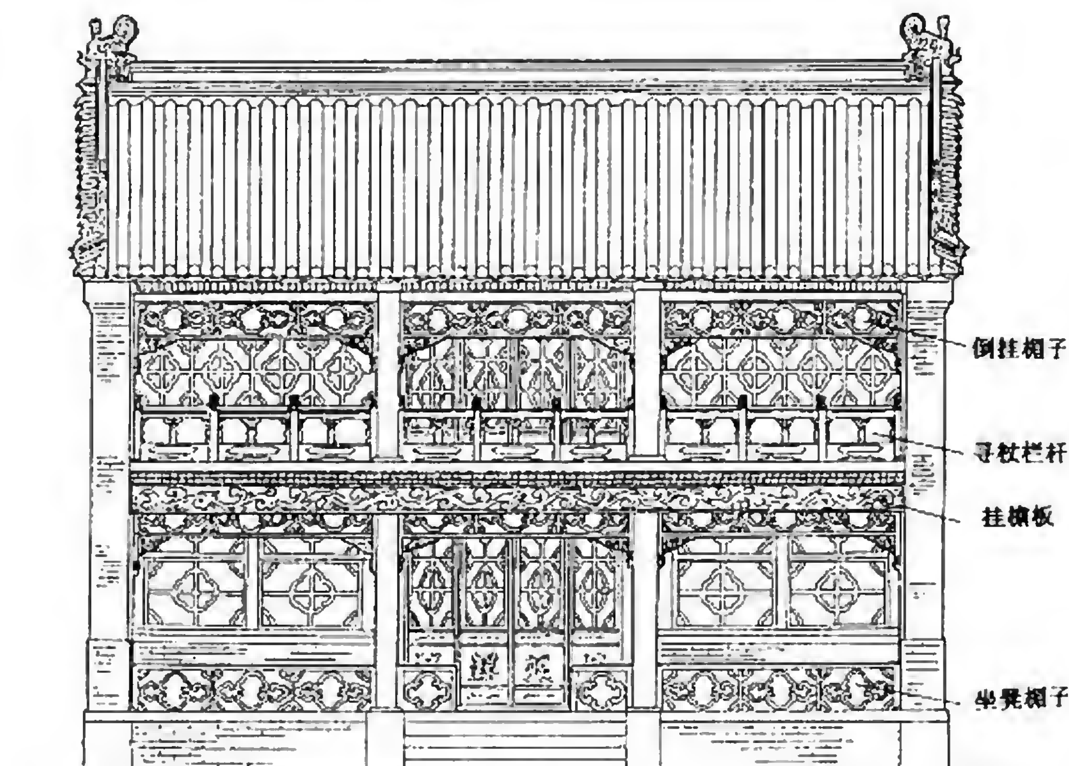


图 10－15　外檐装修位置示意

罩、碧纱橱、博古架

飞罩是一种水平方向的装饰构件，一般雕饰十分复杂华丽，轮廓自由，用于居室时安在梁下，也可用于室外如宅门、垂花门及铺面房的外檐等，安在檩枋之下。若柱子较高，可在飞罩与梁或檩之间加用一道楣子。飞罩不沿柱子向下延伸，故又称单边罩（图 10－16）。

落地罩只用于居室室内，沿梁的方向安设并沿两侧柱子向下延伸，两侧的构件一般都坐落在木制须弥座上。落地罩有多种形式，如落地花罩、隔扇式落地罩以及由洞口形式确定名称的各式落地罩等。落地花罩简称花罩，是飞罩的发展，即改飞罩的单边罩为三边罩，上面施用通长楣子。除楣子和须弥座外，全部皆施镂空雕或透雕。隔扇式落地罩简称隔扇罩，即上施楣子，中部用飞罩，两侧各用隔扇一面；或没有飞罩，只两侧为隔扇，最上也用楣子，楣子与隔扇的相接处用花牙子。由洞口形状确定称谓的落地罩是四面围合，中留洞口，洞口圆形即称圆光罩，还有八方罩、六方罩等。其围合件或如花罩施镂空雕和透雕，或如隔扇施以棂条，罩下大多不做须弥座（图 10－17～24）。

栏杆罩的用途与落地罩相同，是在两柱之间立两根细柱，分成一大两小三个空当，每个空当均做飞罩，两侧空当的下面做木栏杆（图 10－25）。

几腿罩是最简洁的一种罩，因立面形似茶几的侧面得名。几腿罩与外檐的倒挂楣子类似，由楣子与花牙子组成。但楣子内必须做卡子花，花牙子做得较大，立边的垂头也比较讲究，一般为花篮。

炕罩也叫床罩，是用在炕沿的罩类装饰。炕帮以上多为隔扇式落地罩，也有飞罩或几腿罩。炕帮的立面也要进行雕饰，多为“落地儿”或镶活浮雕。讲究的炕罩常为双层，即在炕前约 1.5 米处加设落地罩或栏杆罩一樘（图 10－26、27）。

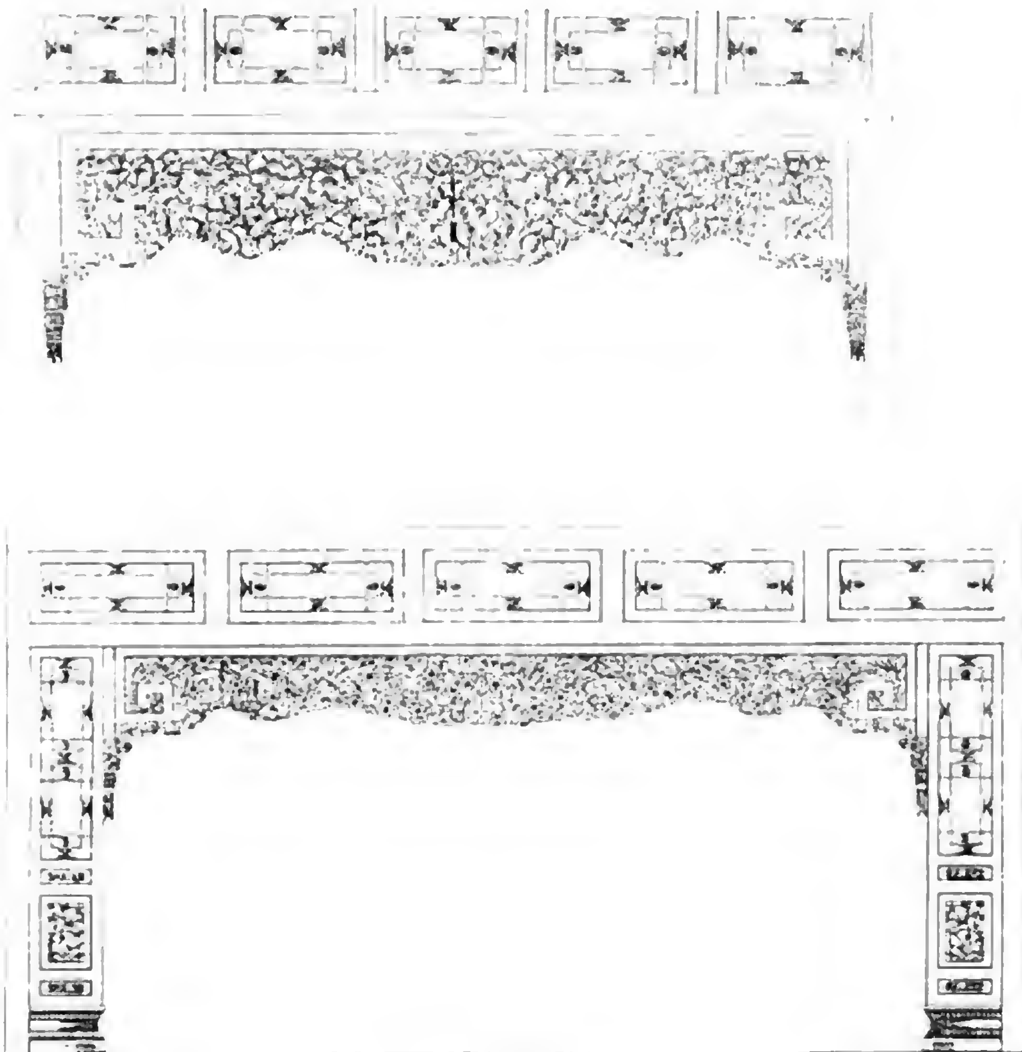




图 10－16　飞罩（福寿图案）

图 10－17　隔扇式落地罩（竹叶梅图案）

图 10－18　隔扇式落地罩（紫禁城符望阁）

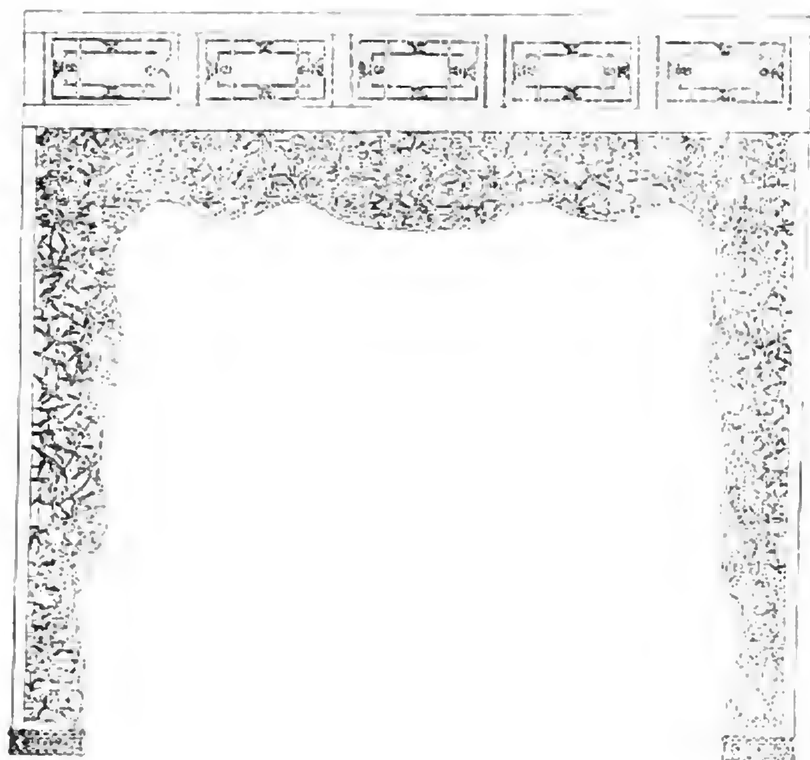


图 10－19　落地花罩（松竹梅图案）

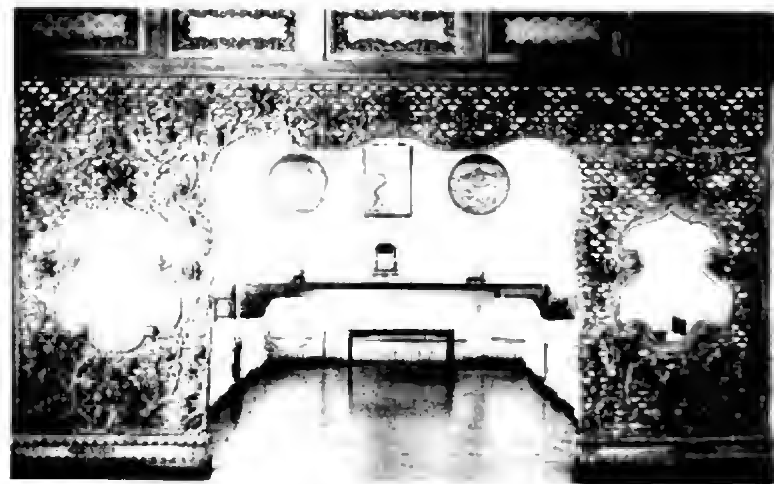


图 10－20　落地花罩（紫禁城漱芳斋，鱼鳞地牡丹花）

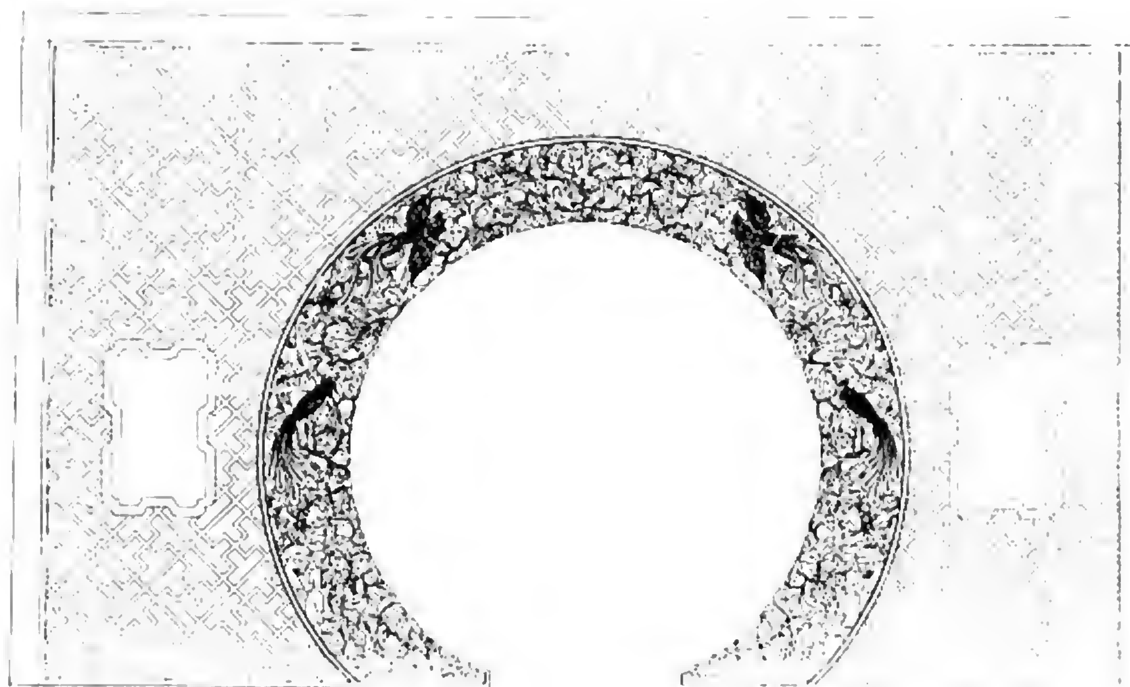


图 10－21　圆光罩

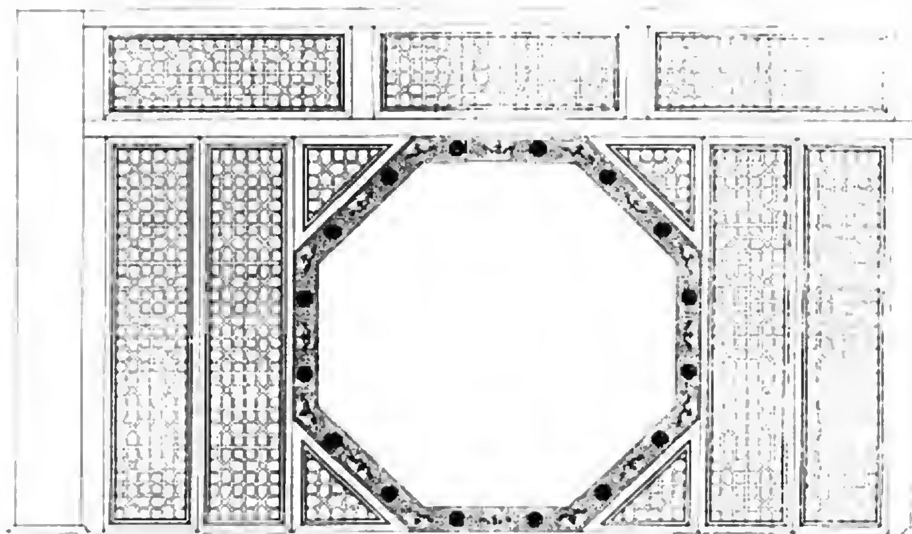


图 10－22　八方罩



图 10－23 圆光罩（紫禁城三友轩，万字锦地松竹梅）

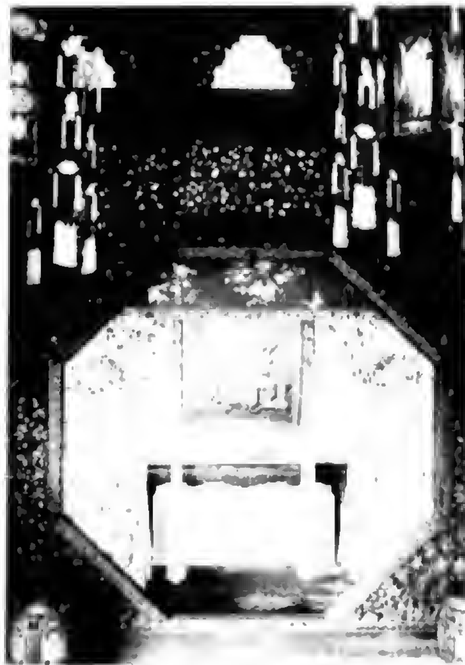


图 10－24 八方罩（紫禁城储秀宫，缠枝葡萄）



图 10－26 花罩式炕罩（紫禁城坤宁宫）

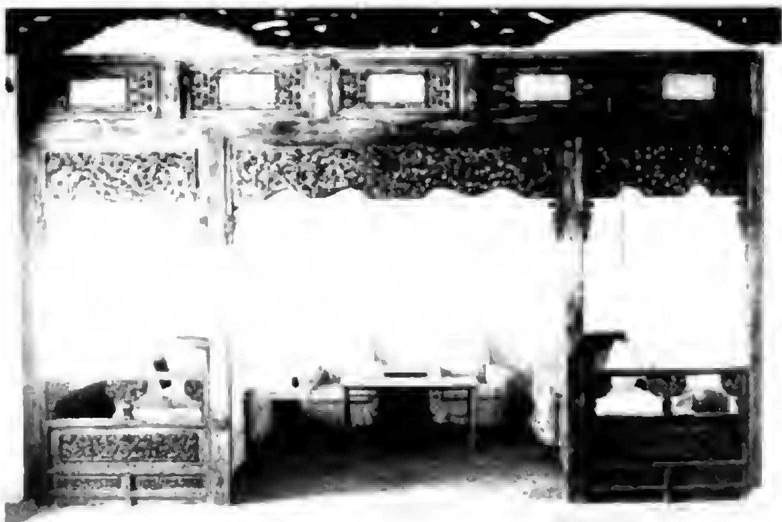


图 10－25 栏杆罩（紫禁城葆中殿，凤鸟牡丹）

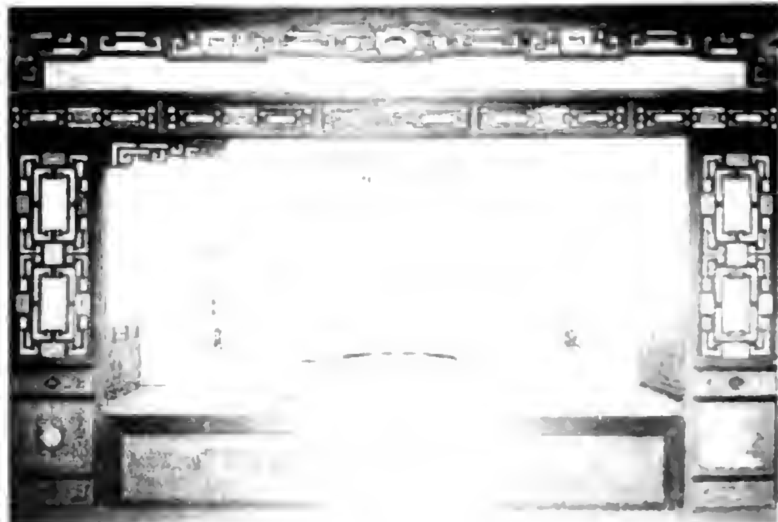


图 10－27 隔扇式炕罩（紫禁城倦勤斋）

碧纱橱即用于室内的隔扇门，用作室内两个空间的完全分隔，多由八扇或十扇组成一槽，也只有正中两扇可开（图 10－28）。

各种罩几乎都有楣子，楣子心常以棂条组成，棂间用卡子花，好似隔扇，有的用花板。

格扇式落地罩和碧纱橱的隔扇心屉一般不采用菱花，无论大式小式，多用棂条类中的灯笼框，透光性好，几乎为内檐所专有。心屉内均须糊纸或纱，高级的做法是“二面夹纱”，即隔扇心为双层，把各色纱、绫夹糊其中，纱上绘画题诗，很有情趣。还有一种处理即“落地明”，是把隔扇下部原本实心的部分也改为空透的棂条，格外轻盈明快，但不常用于官式建筑。隔扇也可能是实心的，即心屉镶以实心硬木整板，雕刻图画诗文，原色擦蜡，分外雅致。

博古架（又称多宝格）也起分隔室内空间的作用，分隔的面积较大，通透性介于罩与碧纱橱之间。博古架是一种柜式木装修，一般也沿梁设置，由若干大小不一形状不同的木格组成活泼构图，既分隔空间，又可放置“博古”陈设如鼎、炉、瓶、壶之类。“博古”的轮廓与大小应与各式架格相应，与博古架一起组成古色古香格调高古的构图。上部架格往往是透空的，使“博古”在两面都可以看到。下部多不透空，做成有门



图 10－28　碧纱橱与博古架（颐和园玉澜堂）

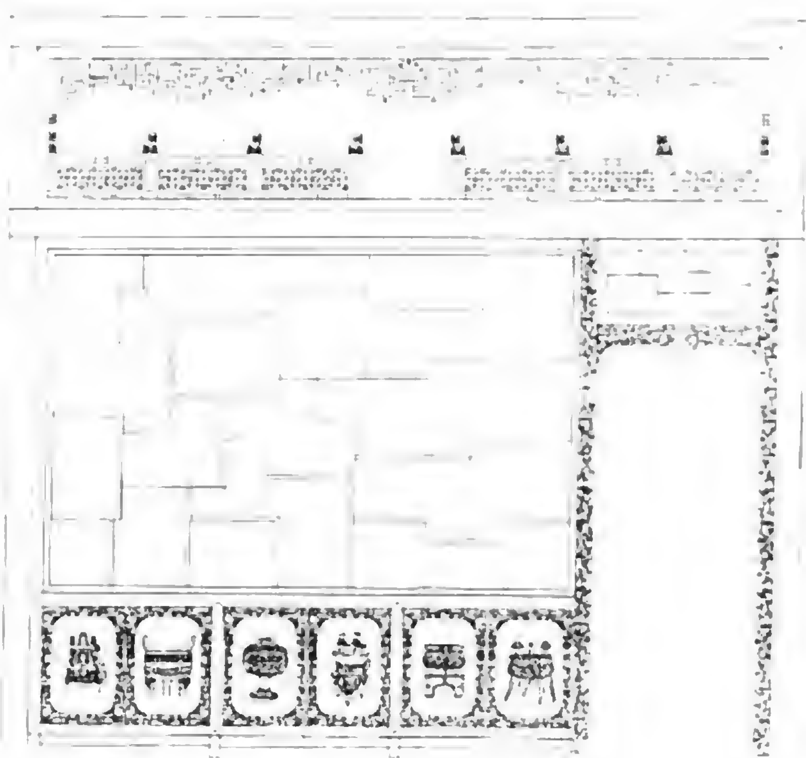


图 10－29　博古架

的小柜（图 10－29）。

天花

大式建筑的殿堂或较高级的小式建筑门屋，一般施用槅井天花，是以方木条（支条）隔成方格，每格内置天花板，板上多绘彩画，甚至施用木雕。因整体呈方格状，又称井口天花。也可用裱糊法贴裱彩画，即在天花板上用苎布、高丽纸、绢、棉榜纸等分层托裱，表面饰以彩画（图 10－30、31）。

藻井多见于宫殿、庙宇，由雕銮作、斗拱作和装修木作合作完成，有斗四、斗八和圆形多种，多作云龙雕刻。著名的藻井作品如紫禁城太和殿、乾清宫，天坛皇穹宇、祈年殿和承德普乐寺旭光阁等。北京智化寺万佛阁的藻井为明代作品，惜早年被盗往美国。北京戒台寺戒台殿的明代藻井，保存尚称完好（图 10－32、33；图版 250～253）。

海漫天花又称软天花，也用于大式建筑，是在称做白樘篦子的方格木框表面满糊棉榜纸、苎布、高丽纸或绢，表面画出槅井天花的图案。也有以粘贴“贴络”（类似剪纸）代替画活的，每个顶槅中心用黑光纸镞花（即用刀在纸上刻出图案），四角用镞花岔角。

一般住宅只用纸顶棚，先以纸缠秫秸（高粱杆）绑扎顶棚架子，须平齐，再以呈文纸糊底，白栾纸（大白纸）或银花纸糊面层。银花纸是一种用蛤粉模印出花纹图案的裱糊用纸。大式建筑的简易顶棚也是纸顶，但秫秸架子改用白樘篦子。无论软天花还是纸顶棚，遇梁架时都应同时进行裱糊。

墙壁装修

护墙板多用于高级住宅室内，表面一般刷油饰，或用木雕，若在护墙板上裱糊锦缎，装饰效果更为华贵。锦缎底层须以苎布、高丽纸糊底。

室内墙壁常施以裱糊，小式建筑底层用二白栾纸，面层用白栾纸，称“四白落地”。大式建筑或讲究的小式建筑，面层常改用银花纸，满室“银花”，四壁生辉。

此外，还有一种与裱糊工艺有关的装修种类，称为包厢，即当木梁较细或不直顺时，用秫秸和纸张在梁外包贴，令直顺好看，多用于小式建筑。以装饰的手段掩盖材料的缺陷，工匠称为“藏金掩秀”。

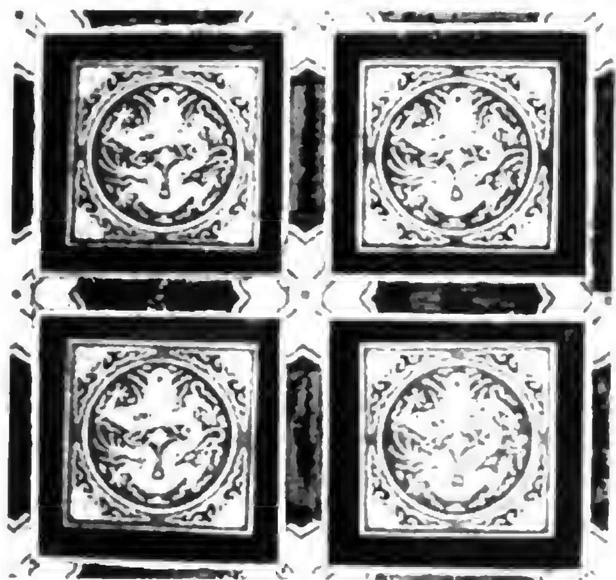


图10－30　井口正面龙天花

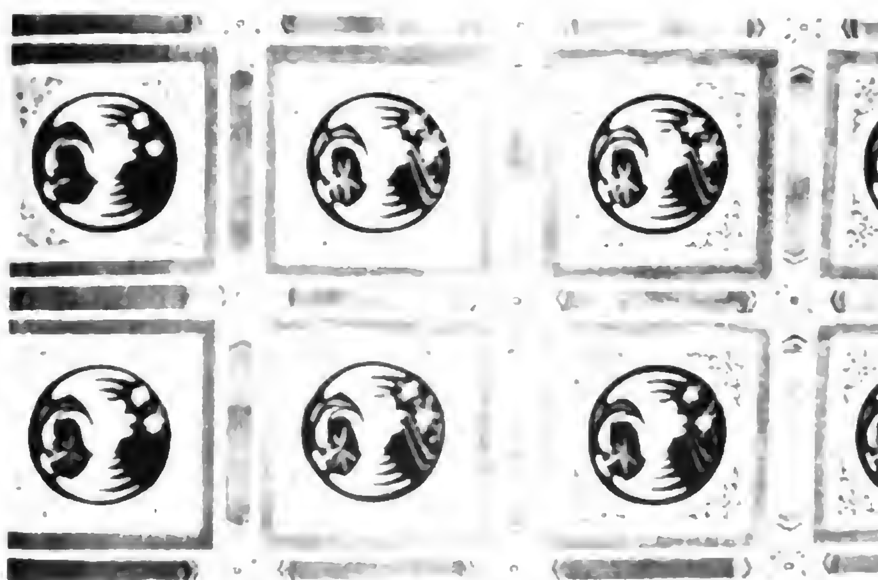


图10－31　井口团鹤天花（紫禁城诚肃殿）

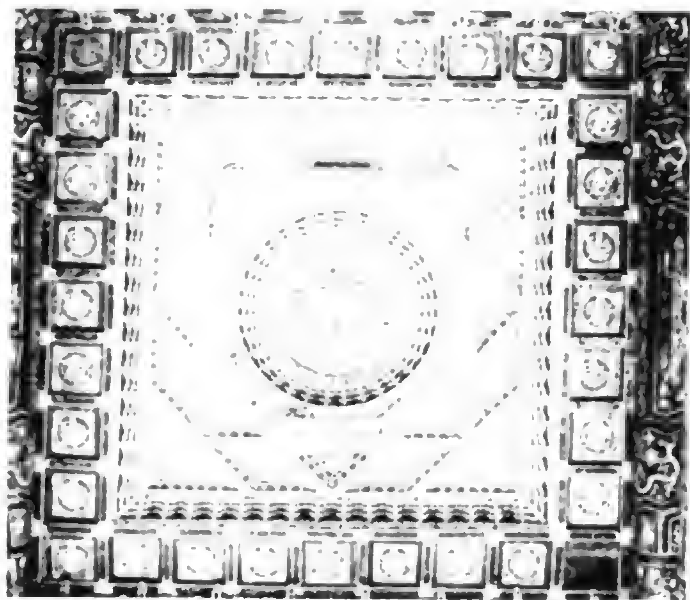


图10－32　斗方八角浑金藻井（紫禁城皇极殿）

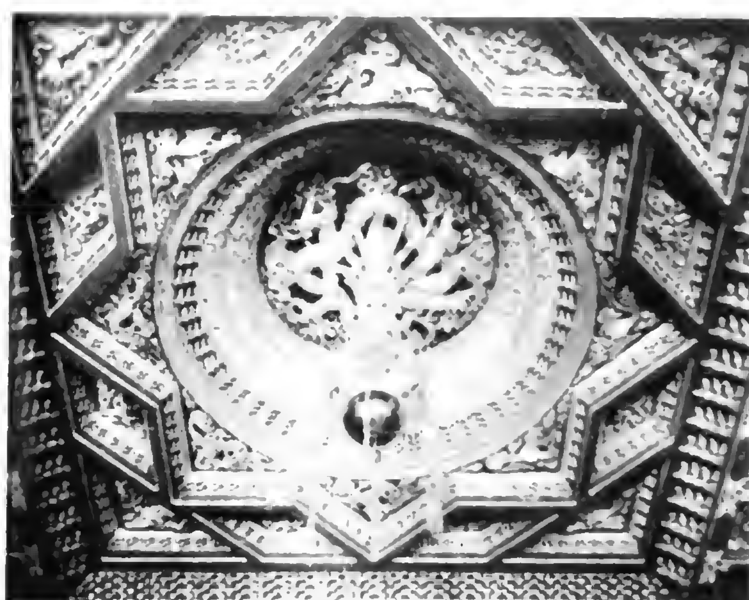


图10－33　八角星形藻井（紫禁城养心殿）

第二节　雕饰

雕饰的运用，在宫殿、坛庙、寺观和王府等品级较高的建筑，与在民居、店铺等品级较低的建筑中有所不同。高级建筑之使用雕饰，更注重华丽与庄重的完美结合，总体安排颇有节制，表现为外檐雕饰少于内檐，建筑群的主体部分少于休憩游赏之所；雕刻的部位更加集中、明确和固定，轻易不搞“满雕饰”；图案纹饰由明清以前的较为自由随意，发展为虽然十分丰富，但却相当定型化和程式化。在这些建筑中，除使用木雕外，石雕多于砖雕。与此相反，品级较低的建筑却呈现出另一种景象，主要注重于外在的华丽，表现为外檐雕饰多于内檐，雕饰的部位较前者广泛。等级制限制了中等阶层的建房规模和形制，促使他们把财力大量地用于雕饰，希望以此来显示身份。尤其在铺面房中，雕饰量的多少和细致的程度，已成了店主商业实力的证明，表现为繁琐化和少节制。而且，除大量使用木雕外，更多使用砖雕。

官式雕饰与地方风格的雕饰也有重大不同。官式建筑的雕饰技、艺并重，两者相较，更重视表现艺术的“味道”、重视雕饰的整体感，做法则以浮雕为主，少用穿枝过梗的透剔手法。比如雕刻狮子，官式做法虽也

用“挎活”（如浮雕狮子，以另砖制作狮子头，使之“挎”出身外），但行业中还是认为不用“挎活”而能直接凿出立体感的更有品味，只有此等作品方可望列为上品。而地方做法（以江南和山西为代表）更重视纯技巧的炫示，讲究玲珑剔透，以透雕和空透的圆雕著称，崇尚细腻的工艺和复杂的技法。其次，官式雕饰很少游离于建筑，更具建筑感。地方雕饰往往不顾与建筑的有机结合，只是将建筑作为展示自身的舞台，刀马人物，民间传说，应有尽有。如果说官式做法是带有雕刻的建筑，那么许多地方做法就像是偶然置身于建筑的独立雕刻了。因此，官式做法的构图更能自觉遵循诸如对比、节奏、韵律、协调、统一等形式美规律，不但自身造型完美，更与建筑有十分妥贴的结合。例如影壁的构图，官式做法多作“中心四岔”式，即以一个菱形轮廓的中心花和四个三角形轮廓的岔角花饰于矩形壁面。菱形和三角形与矩形的壁面形成局部与整体的对比，而菱形和三角形的斜边与矩形的对角线平行，局部与整体又有统一的内在联系，全体达到了完美与和谐。地方做法的影壁心常见的构图则为海墁（满壁雕饰）、方形中心花或圆形中心花。海墁构图往往使人感到缺乏章法；方形轮廓的中心花，局部与整体的形象过于近似，缺少变化而显呆板；圆形的中心花由于圆周张力饱满，局部过于完整，也使局部与整体缺乏联系。

官式做法中的小式建筑虽然比王府、庙宇等更加注重外檐砖、木雕刻，但与地方建筑相比，仍然较有节制。除了商业性的铺面房外部略觉张扬以外，雕刻与建筑总是力求统一在简洁、素雅和宁静之中，并不都要“美丽如画”。

总之，在建筑雕饰方面，与地方风格比较，官式风格表现出京城的大家风范和较高的审美品位。建筑是人类文化的纪念碑，风格的不同，自有其深层文化内涵的根据。

一　石雕

明初的一些建筑石雕，仍显露出前代建筑表现的某种“满装饰”及随意性强的作风，明初以后至清代，官式建筑博采众纳，渐成定式，常使用得恰得其所，而图案丰富，技法繁多，可谓石雕的鼎盛时期。

石雕是一种须花费大量劳动的贵重装饰方法，比起其他建筑装饰来用得相对较少，主要只出现在一些相当重要的建筑中。石雕装饰的常见部位是须弥座和石栏杆，也应用在如券脸、门鼓石、滚墩石、抱鼓石、柱顶石（在柱下，实为“顶柱石”）、夹杆石和御路、踏跺等部位。

须弥座是属于造型具有很强的雕塑感，又雕饰华丽的一种建筑构件。这一受外来文化影响形成的台基式样，“愈在后代愈显然较早期发达起来”[1]，乃至成了中国建筑艺术的显著形象特征之一。在明清，须弥座主要作为殿堂的台基，宫墙、影壁的下碱（较上部稍宽出的墙体下部），以及月台、祭坛和器物的底座。其用作房屋的台基，一直只限于宫殿坛庙和寺观，是建筑等级的标志。明清官式须弥座与宋代比较，取消了壶门雕刻，缩短了束腰高度，轮廓趋向简明。在带有石栏杆和向外挑出龙头的须弥座上，直立的望柱所形成的垂直线与龙头形成的水平线之间有一种动人的均衡。晴日富于韵律感的龙头阴影，雨日从龙嘴泻出的水流，都倍增情趣。天坛祈年殿三层须弥座上的龙头，第一层以略似龙形的抽象雏型，象征混沌初开的孕生情景；

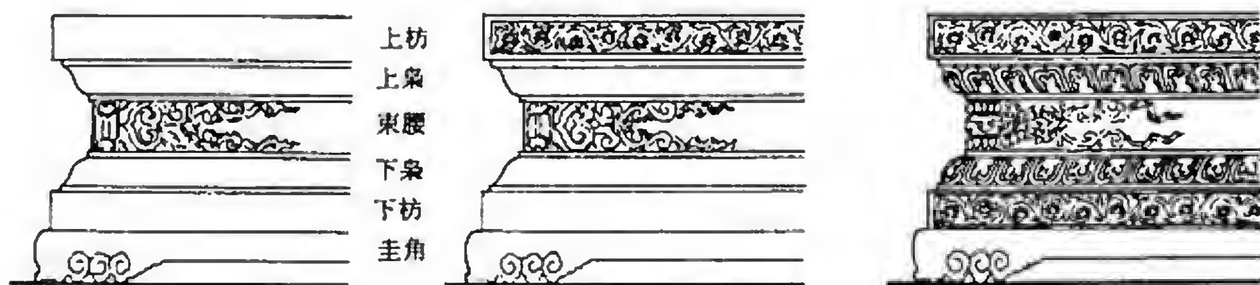


图 10－34　须弥座及雕刻部位

1　仅束腰雕刻　2　上枋和束腰雕刻　3　全部雕刻

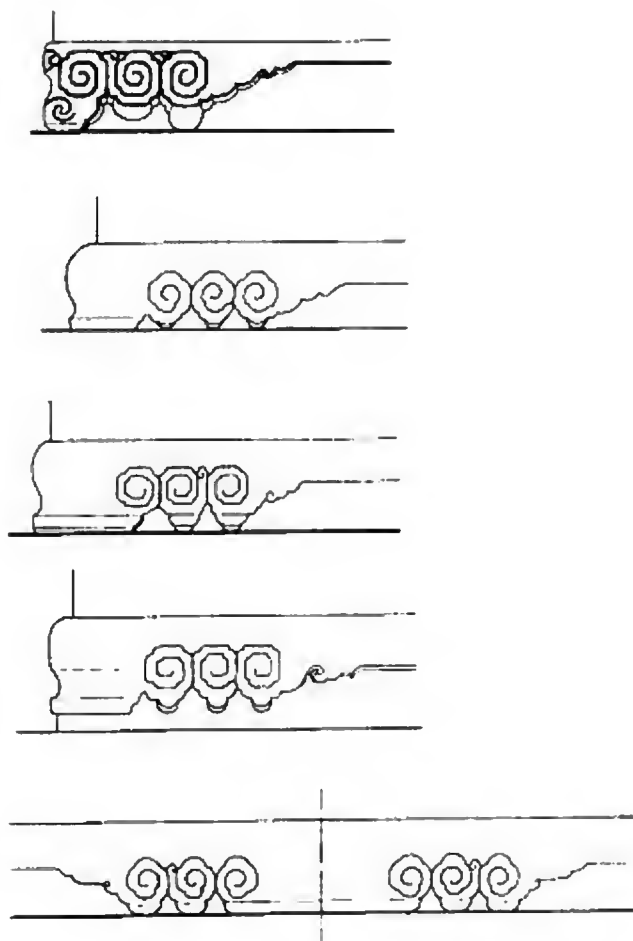


图 10－35　须弥座圭脚常见纹样

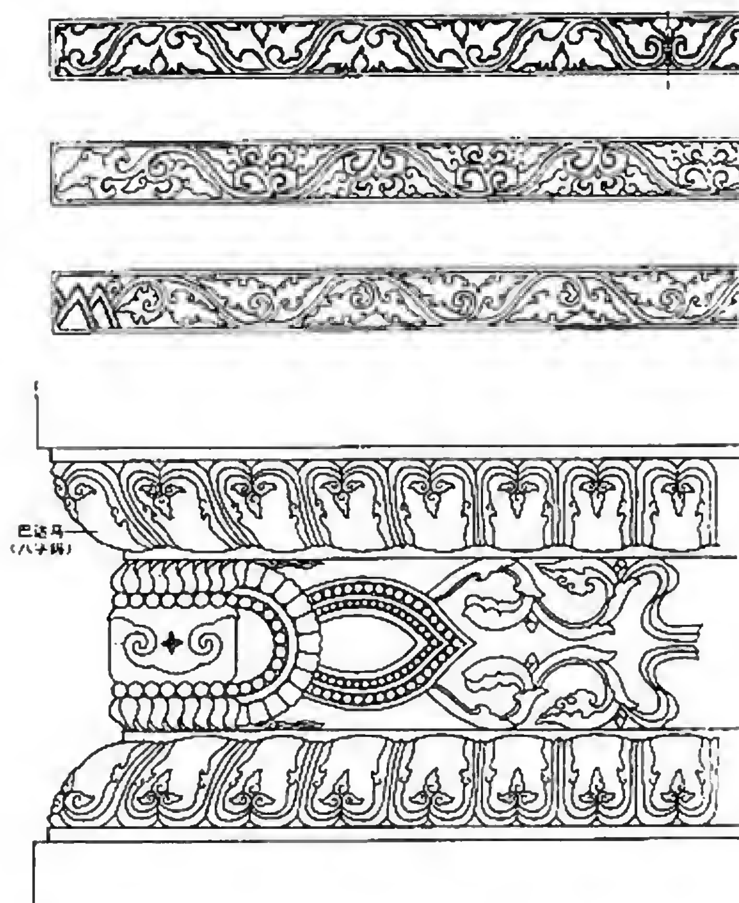


图 10－36　须弥座上、下枋常见纹样

1～3　番草　4　串枝宝相花







图 10－37　北京天坛祈年殿须弥座

图 10－38　北京天坛祈年殿须弥座

图 10－39　北京天坛祈年殿须弥座

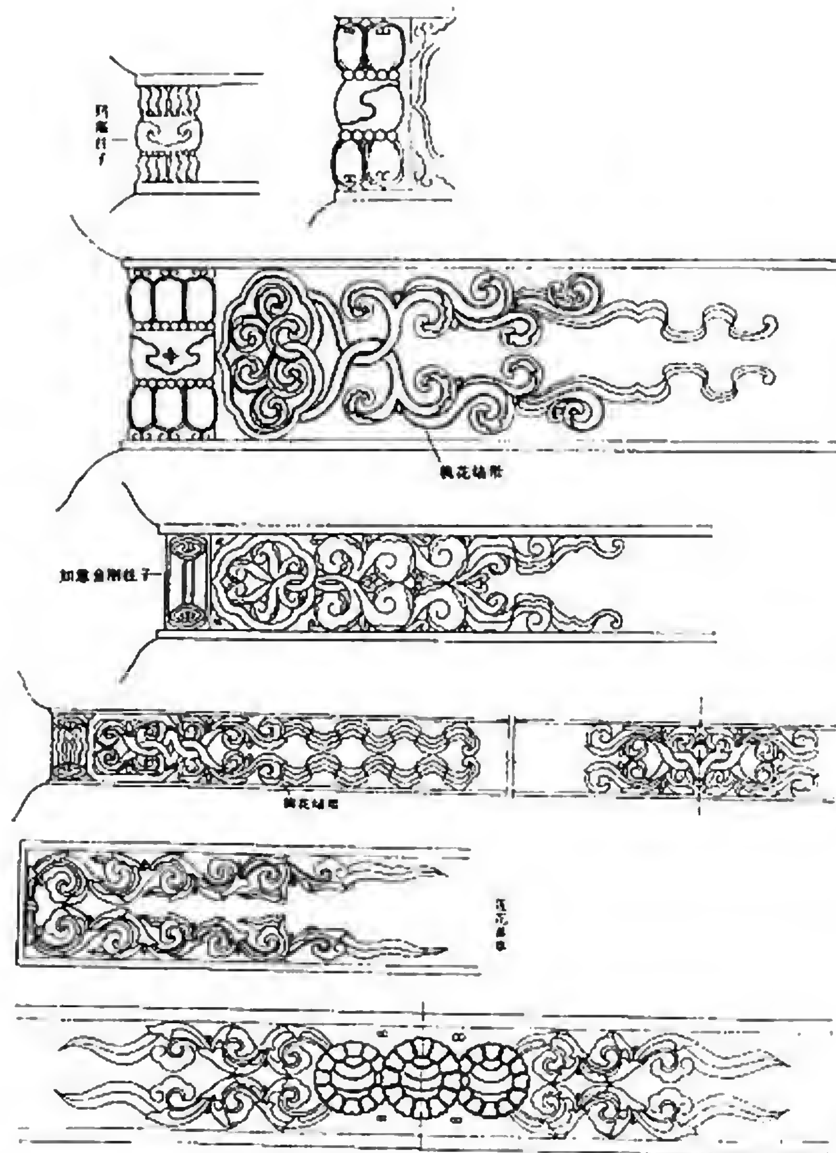


图 10－40　须弥座束腰常见纹样



图 10－41　北京北海"琼岛春荫"碑须弥座



图 10－42　北京正觉寺金刚宝座塔须弥座

图 10－43　紫禁城三大殿明代三层须弥座及栏杆（局部）

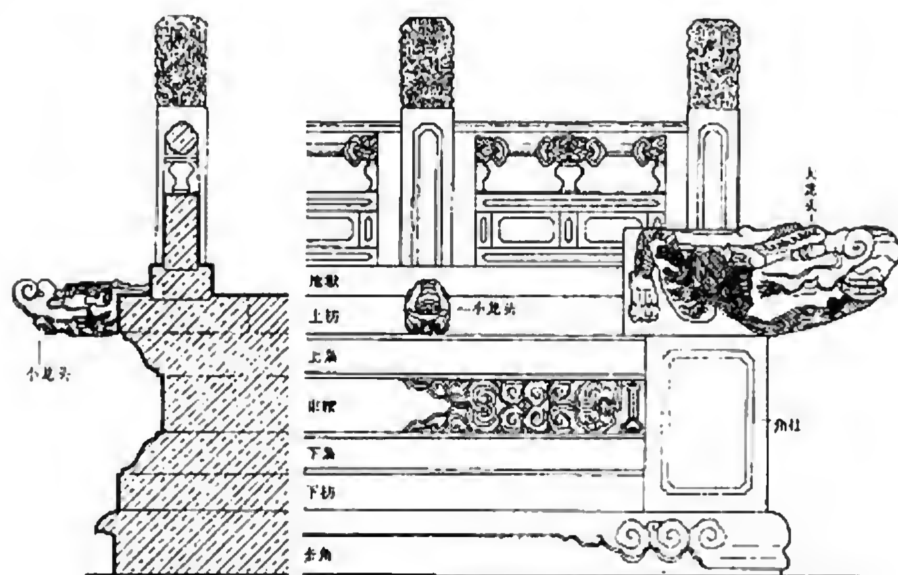




图 10－44　石栏杆（紫禁城御花园）

第二层为龙种鱼形，描述了鱼化为龙的过程；最上层龙的形象完整显现，凌空御风，赋予须弥座以神奇的色彩（图 10－34～48；图版 254、255）。

石券门也是施用石雕的重点部位（图 10－49～53）。

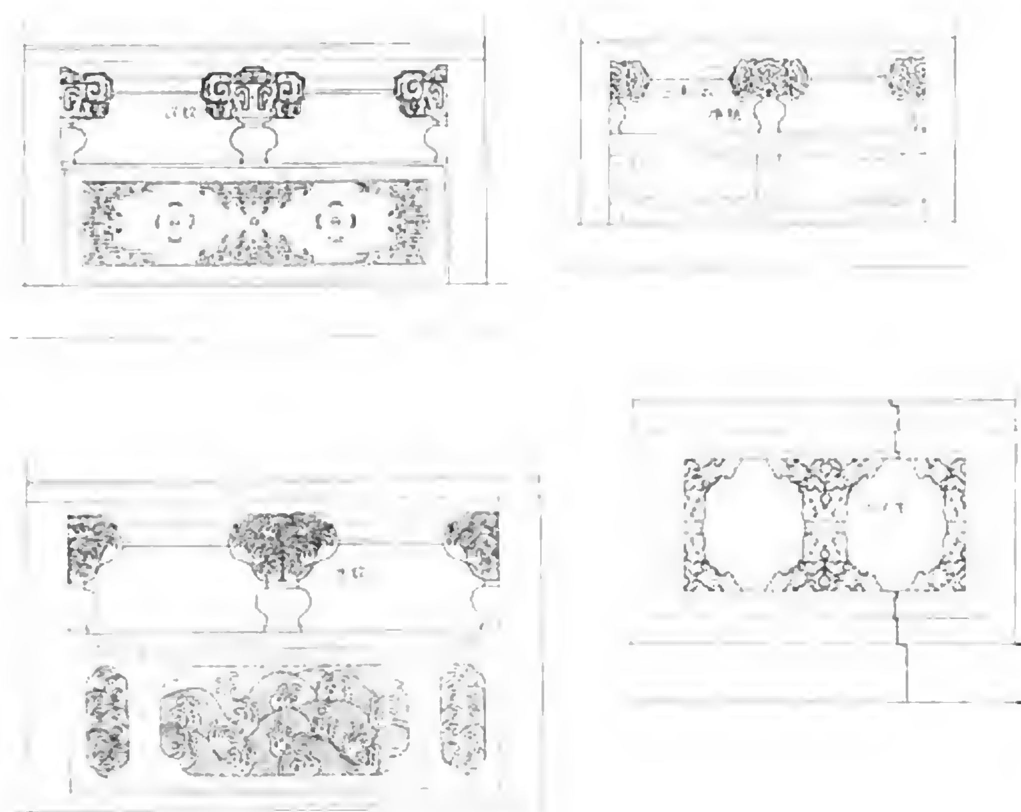


图 10－45　石栏杆



图 10－47　石栏杆龙纹望柱柱头
（紫禁城御花园钦安殿）

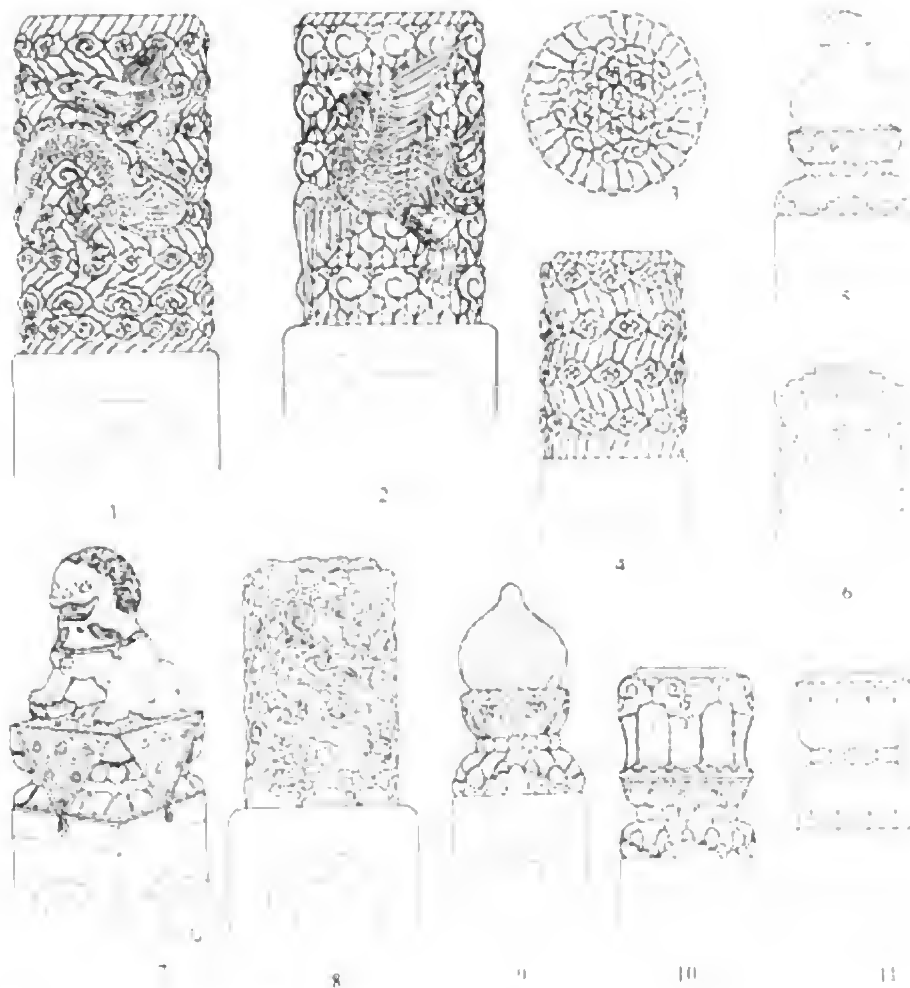


图 10－46　石栏杆望柱柱头

1　云龙柱头，用于重要的宫殿建筑；　2　云凤柱头，多与云龙柱头并用，称龙凤柱头；3　龙凤柱头、云纹柱头的顶面花纹；　4　云子（叠落彩云）柱头，为常见通用的大式作法；　5　石榴头，用于宫廷及园林建筑；　6　柱头　7　狮子柱头，多用于园林、石桥；8　夔龙柱头，多用于宫廷园林；　9　二十四气柱头，有二十四道纹路，用于宫廷建筑及石桥等；　10　焦叶柱头，多用于宫廷园林；　11　莲花头－仰覆莲，多用于园林。



图 10－48　石栏杆凤纹望柱柱头
（紫禁城御花园钦安殿）

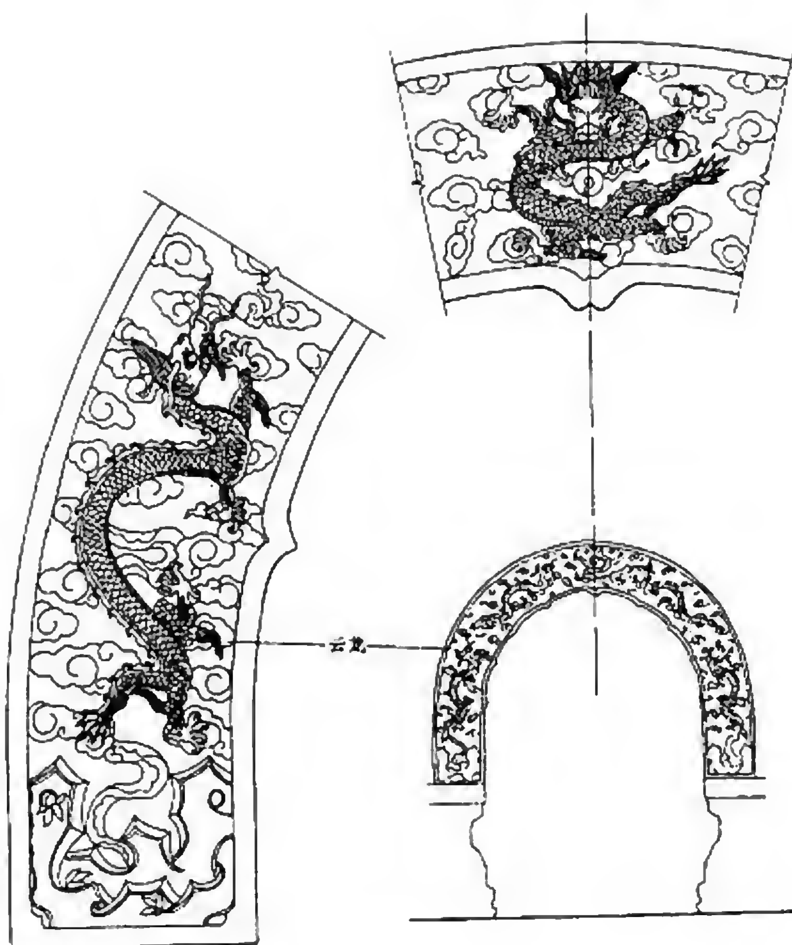


图 10－49 石券门（北京宝禅寺）

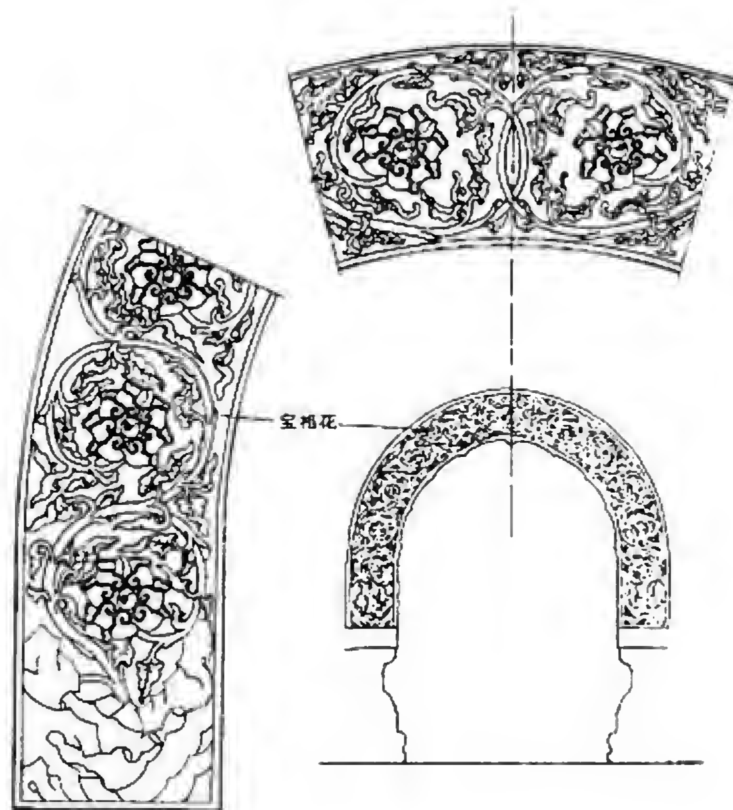


图 10－50 石券门（北京北海小西天琉璃牌楼）

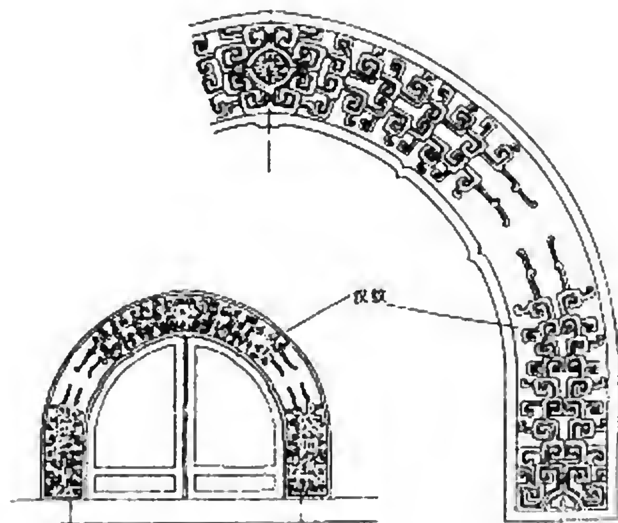


图 10－51 石券门（承德殊像寺）

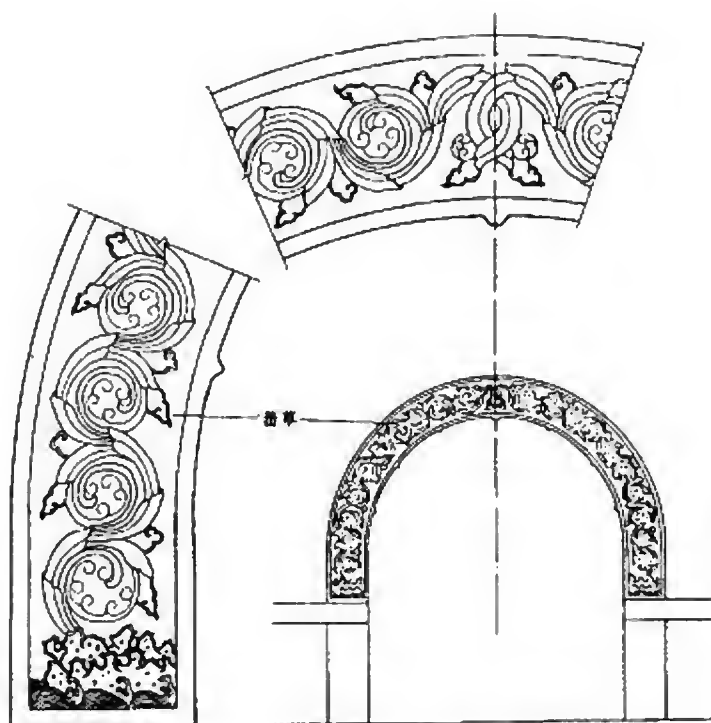


图 10－52 石券门（北京醇亲王府家庙）

明清两代，石建筑和建筑小品如石牌坊、石影壁、石塔和石桥等大量增多，有的体量远超前代，制作技巧也达到惊人的高水平。北京明十三陵石牌坊、真觉寺（五塔寺）金刚宝座塔、西黄寺清净化城金刚宝座塔、颐和园玉带桥和龙王庙岛石桥等，都是著名的作品。金刚宝座塔塔座上充裕的壁面为艺人提供了一个尽情表现生活感受和宗教热情的机会。

随着开采、安装能力的提高，石雕作品开始向大型化发展，紫禁城保和殿北的御路石雕长 16.57 米、宽 3.07 米，面积达 50.86 平方米，厚 1.7 米，重约 200 吨，由两块巨石拼制而成（图 10－54、55）。石料从百里以外的房山采来。此外，明清还遗留下来不少如石狮、石华表、石碑、石象生、下马石、陈设座等独立的

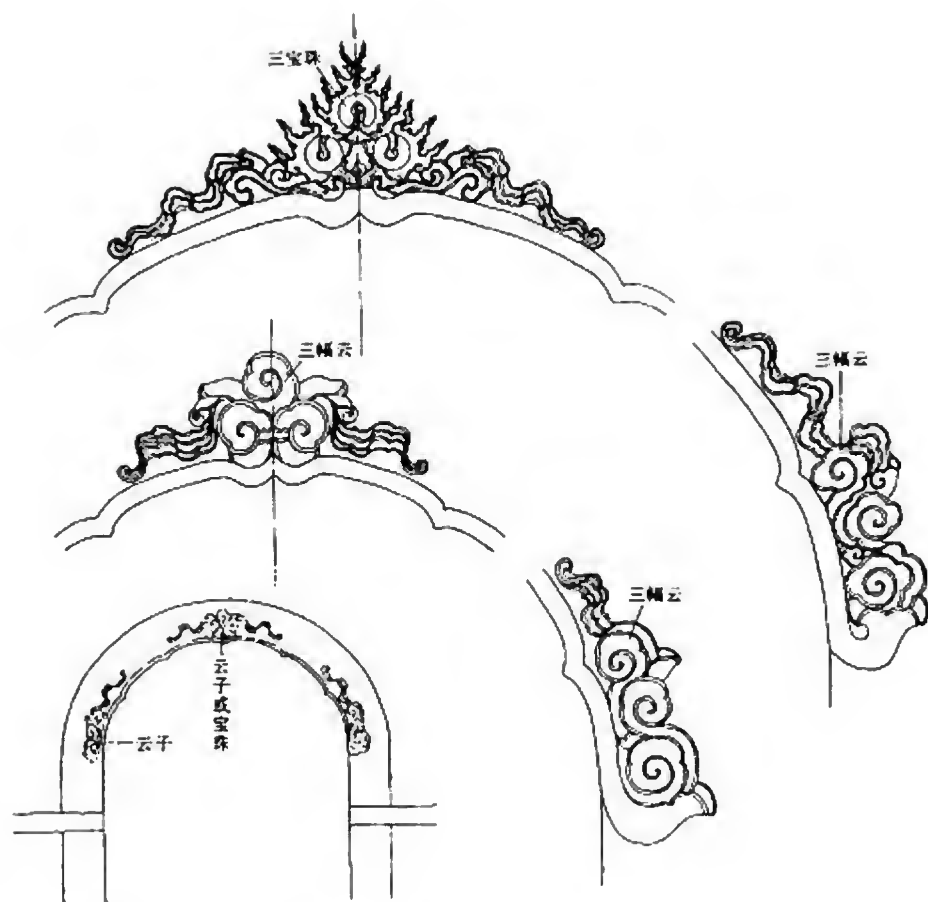


图 10－53　石券门（北京万寿寺）

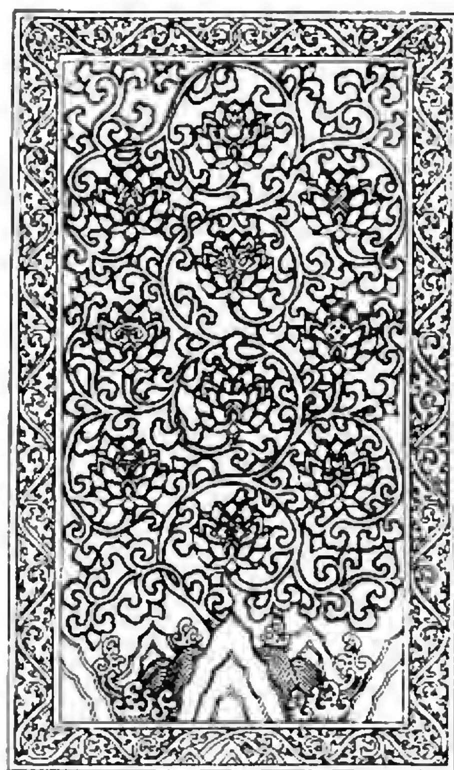


图 10－54　御路（北京万寿寺大雄宝殿）



图 10－55　御路（北京北海天王殿）

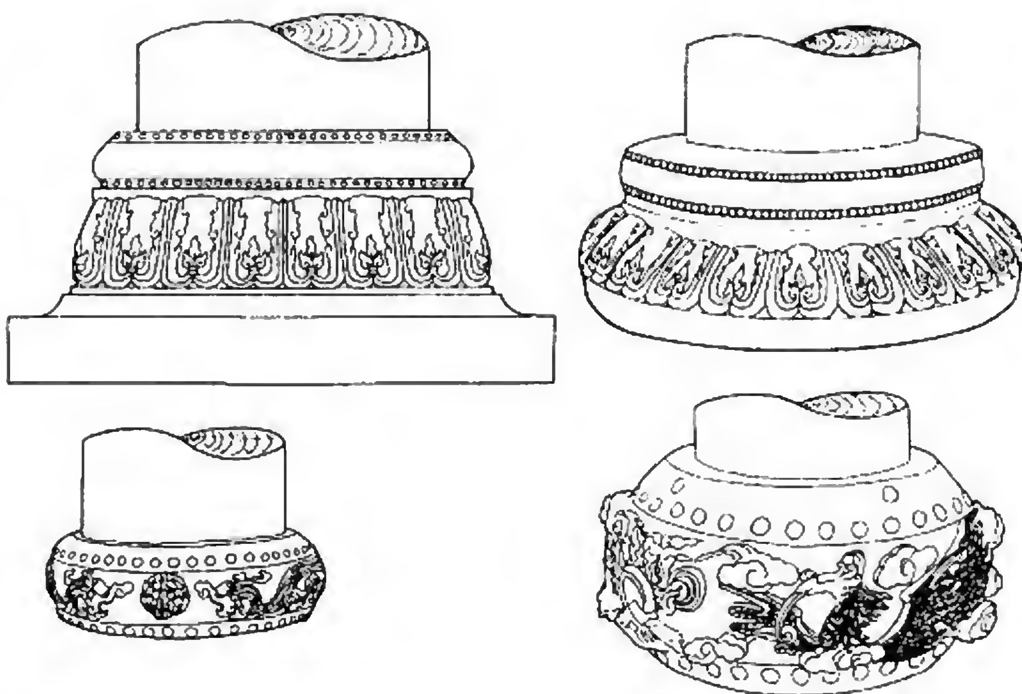
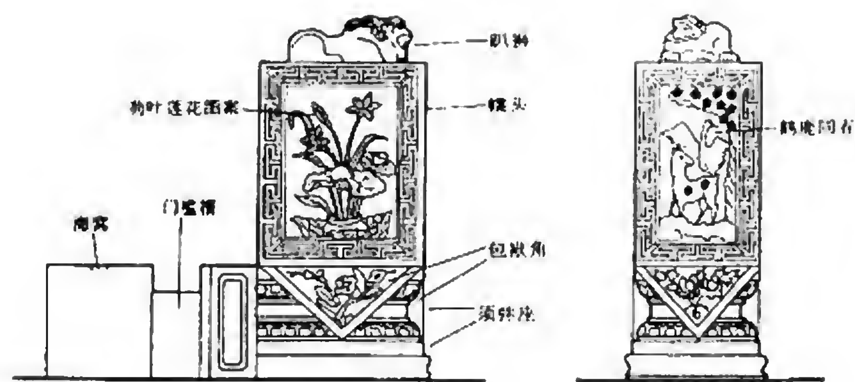


图 10－56　柱顶石

石雕作品，以及各式“杂样石作”等，主要起烘托建筑环境的作用（图 10－56～64）。

明代官式建筑对石雕装饰施用部位的限制已甚为严格，图案式样亦渐形成固定的格式，如石栏板的图案就固定为几种，远不像地方建筑那样自由随意。清代初年颁行的《工程做法则例》，进一步使之制度化，以至如石狮、石桥等也都形成定制。制度化的结果，无疑对产品质量起到了一定的保证作用，但失之过严过细，也必将限制艺术创造个性的发挥。



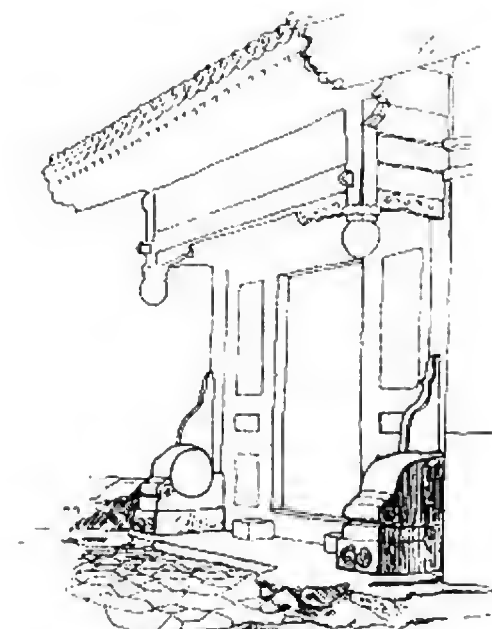


图 10－58　滚墩石位置示意

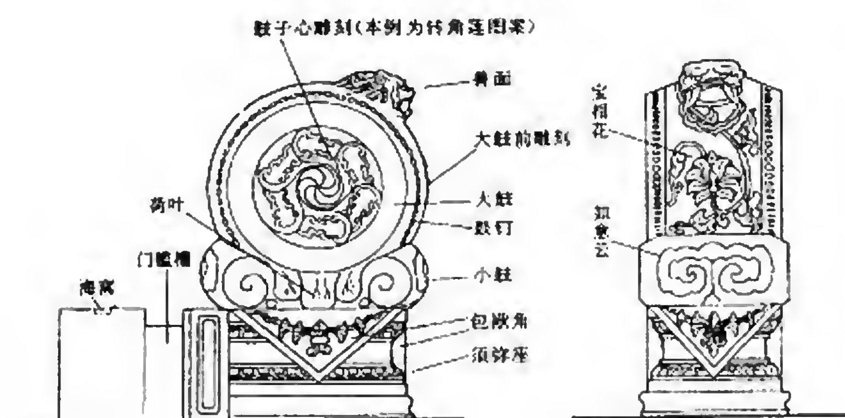


图 10－57　门鼓石
上　方门鼓（幞头鼓子）；下　圆门鼓

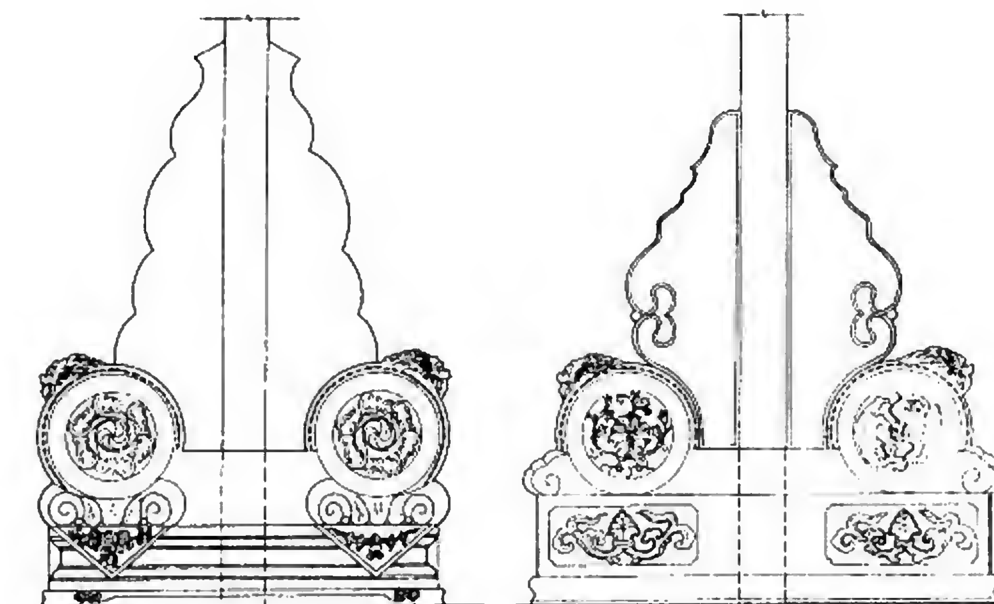


图 10－59　滚墩石

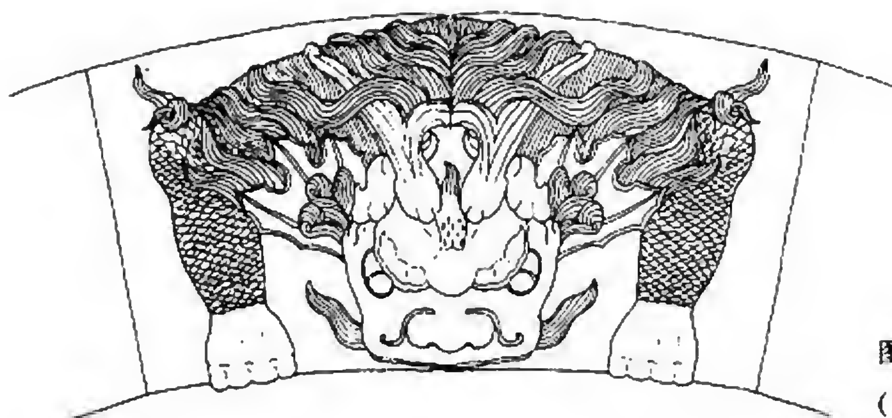


图 10－60　石桥龙门石上的戏水兽
（北京北海小西天）

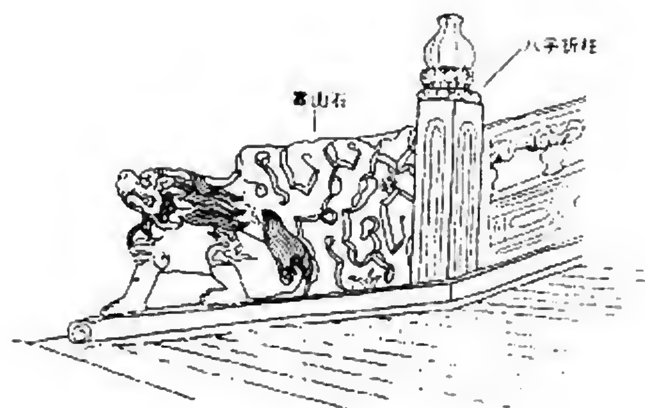


图 10－61 石桥栏杆尽端的靠山兽
（北京北海静心斋）

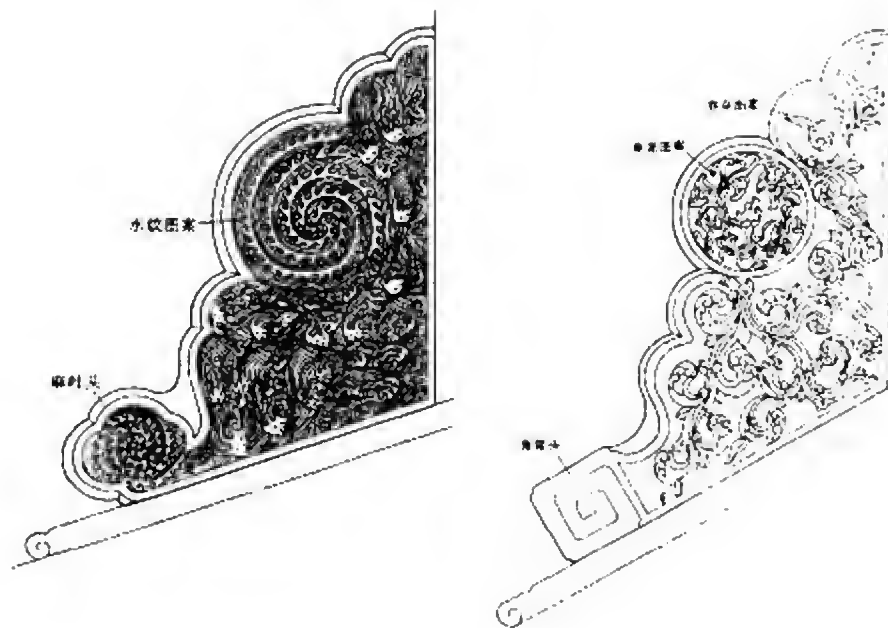


图 10－62 抱鼓石

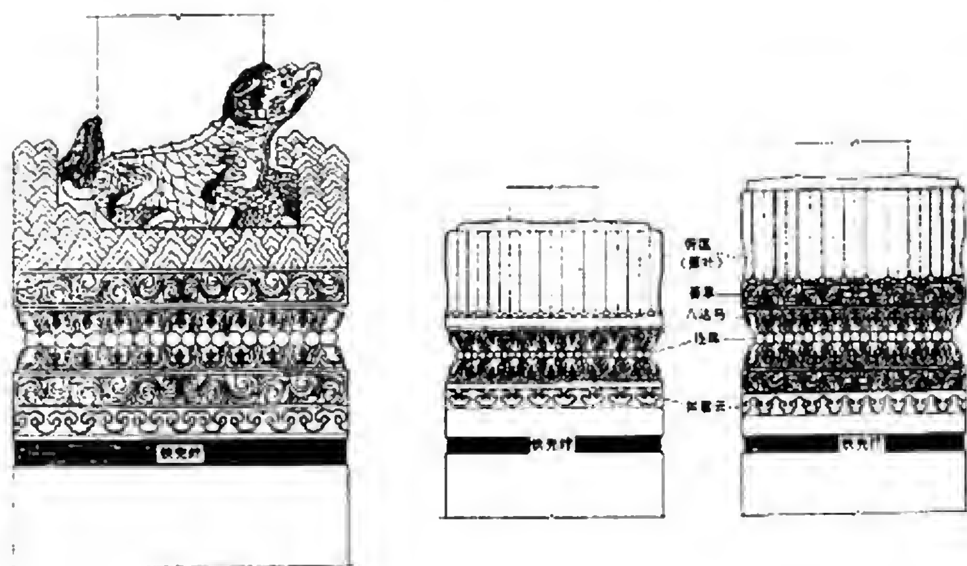


图 10－63 夹杆石

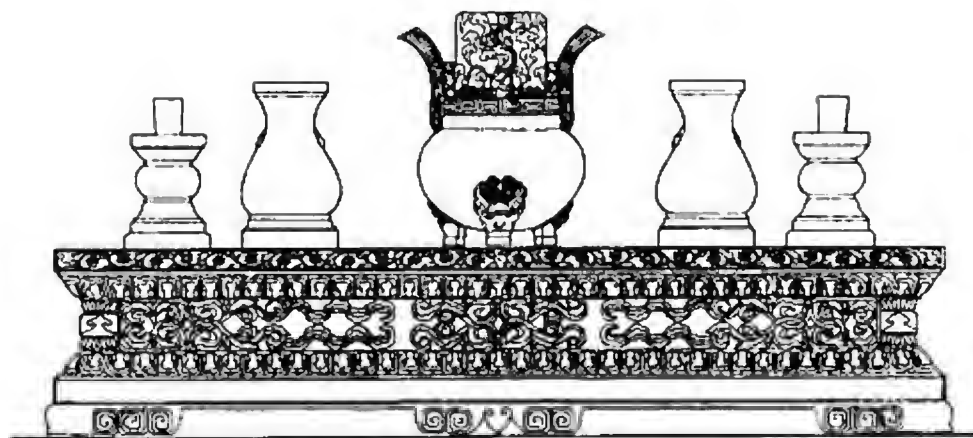


图 10－64 石五供（清西陵）

清代宫殿建筑的装饰部位比明代更少、更集中，但雕刻的细腻程度有增无减，技艺已达颠峰。北京长春堂药店前的一对门鼓石，每鼓上都刻着一只大狮和八只小狮，谓之“九世同居”。小狮长约10厘米，用飘带连系，全部透空精雕，由两位高手历时两年才得完成，创作态度达到了嗜石如嗜玉的程度（图 10－65～68）。

明清官式石雕艺术手法一般分平活、凿活、透活和圆身四种。

平活即平雕，类似于宋《营造法式》所载的减地平鈒，既包括阴纹线刻，又包括那些虽略凸起于“地儿”，但“活儿”表面无凹凸变化的“阳活”。在雕刻手法中，用凹线表现图案的通称“阴活”，用凸线表现



图 10－65　御路（北京福佑寺大雄宝殿）



图 10－66　北京长春堂药店门鼓石



图 10－67　滚墩石（北京颐和园）



图 10－68　抱鼓石（北京北海濠濮间）

图案的通称“阳活”，平活则可阴可阳。

凿活即浮雕，属于阳活。凿活又可进一步分为“撤阳”、“浅活”、和“深活”数种。撤阳类似于宋《营造法式》所说的压地隐起，是指“地儿”并没有真正“落”下去，而只是沿着“活儿”的边缘微微“撤”下，使活儿具有凸起的“阳”的感觉。活儿的表面也可凿出一定的凹凸起伏变化。浅活即浅浮雕，介于宋代压地隐起与剔地起突手法之间。深活即深浮雕，即宋代的剔地起突。不论浅活、深活，都是“活儿”高于“地儿”，即花纹凸起的一类凿活。

透活即透雕，介于宋代剔地起突与混作手法之间，比凿活更真实，立体感更强，具有空透效果。

圆身即立体雕刻，也就是圆雕，相当于宋代的混作，作品从前后左右都能欣赏。

对上述各种手法没有严格的限制，往往同时出现，如透活仅施用于凿活的局部（比如透空雕出龙角、龙须），谓之“过真”，而整件作品仍属凿活。

二　木雕

明清的木雕装饰也发展到了一个新的阶段，图案题材广泛，技法丰富，装饰部位增多。与前代相比，木雕除用于外檐外，更延伸到内檐。利用木雕装修来分隔空间，美化小环境，使木雕从单纯的装饰作用演进到能参与实现建筑的功能。宋元以前，雕刻多直接在柱梁上进行。明清以后，木雕装饰一般做成拆卸灵活的装配式构件，刻成之后安装在柱梁之间。

明清时期，木雕主要有五大流派，即黄杨木雕、硬木雕、龙眼木雕、金木雕和东阳木雕，既为建筑木雕，也兼为工艺木雕。其中硬木雕品级最高，使用红木、花梨木、紫檀木等名贵木材，以其质地坚硬、纹理细密和沉着的本色，显露木纹，不施油漆，而具有古色古香的风格，成为官式建筑室内木雕的主流。一时间，普通人家也纷纷仿造，用普通木料做本色或楠木色、红木色等假硬木雕。至迟到明末清初，官式建筑已有了专业化的木雕行业，称为“雕銮作”，简称“雕作”。专业化使建筑木雕的装饰部位和艺术手法都趋于定型。清《工程做法则例》对建筑木雕的用工、用料、雕刻部位、雕凿手法都有很明确的规定。

明至清中期，贵重木材仍较多，还十分盛行木雕佛像。著名的如北京积水潭明初所建汇通祠镇水观音、柏林寺维摩阁七尊漆金佛像、明正统间所建智化寺佛像，以及清乾隆时建造的碧云寺罗汉堂五百罗汉、雍和宫檀木五百罗汉山和净高 18 米（连地下共 26 米）的白檀木雕如来佛立像等。

明清官式木雕的雕镌手法大都与石雕相似，但也有的为木雕所独具，其名称有线刻、阳活、撤阳、锼窟窿、大挖、圆身等，广泛施用于室内外装修，也用于大木构件。

线刻又称阴纹雕刻，类似于石雕平活的阴纹线刻，是在平面上沿图案花纹刻出剖面呈“V”型的凹槽，完成后常将纹饰染成绿色。线刻图案以花草为主，素雅、淡泊，颇具白描花卉的韵味，多用于室内隔扇裙板、绦环、及床、柜等家具的装板。

阳活即浮雕，图案形象凸起于地。具体手法又可有“撤阳”、“起地”和“贴活”三种。撤阳类似石雕的撤阳，地、活同高，活的表面处理与起地做法完全相同，但只沿图案边缘将外侧撤刻“V”型凹槽。起地或称“落地”，是将图案以外的部分“落”下去。贴活或称“镶活”，是预先在一块木板上制作图案，将图案以外的部分全部“锼”掉，然后把做好的花板镶贴在平面底板上，也可有活高地低的效果。阳活多用于隔扇裙板、绦环、雀替、匾额、挂檐板、门簪等处。

锼窟窿又称锼空雕，是将纹样以外的部分锼掉，形成若干空透的“窟窿”，纹样内部一般不再做空透处理。特别讲究的也只在纹样的局部做少量空透，但从整体上看仍是地透活不透。锼窟窿可仅在木板面向室外的一面做，另一面只见窟窿不见活；也可在正反两面都进行雕刻，两面的形象一般是相同的，做法讲究的也仅将局部做成不同。锼窟窿多用于普通人家的飞罩、花罩、花牙子、垂花门、牌楼的花板、卡子花等（图 10－69）。

大挖即透雕，是最高级、最讲究，当然也是最费工的做法，为硬木雕所常用。大挖与锼窟窿的不同之点是：一、锼窟窿是地透活不透，而大挖是地、活皆透。图案内用“穿枝过梗”等方式处理，使作品具有玲珑剔透的效果；二、锼窟窿的雕刻面基本在同一个平面上，大挖则挖出高低不同的层次，以凹凸起伏真实地表现层次感；三、锼窟窿的正反两面图案相同，而大挖的两面完全不同；四、锼窟窿仅在平面进行艺术处理，侧面不再雕刻，大挖是凡视线所及之处均进行雕刻。大挖做法的木雕装饰多用于重要宫殿和极讲究的大型住宅，见于飞罩、花罩、匾圈、裙板、雀替和花板。

木雕圆身与石雕圆身相同，是立体的圆雕，一般仅用于建筑局部。

室内外隔扇门窗或各种罩的隔扇，在裙板和绦环上常使用木雕，多为阳活或线刻。若在室外，一般仅用在门的外侧，很讲究的也用在内侧。室内隔扇则内、外两侧都用。以上装修包括使用棂条式隔扇的槅子，其棂条间常使用的小饰物称卡子花，有长、圆两种，二者在数量和位置上有固定的搭配，都是锼窟窿。圆卡子花俗称“团儿”（图 10－70～73；图版 256～258）。

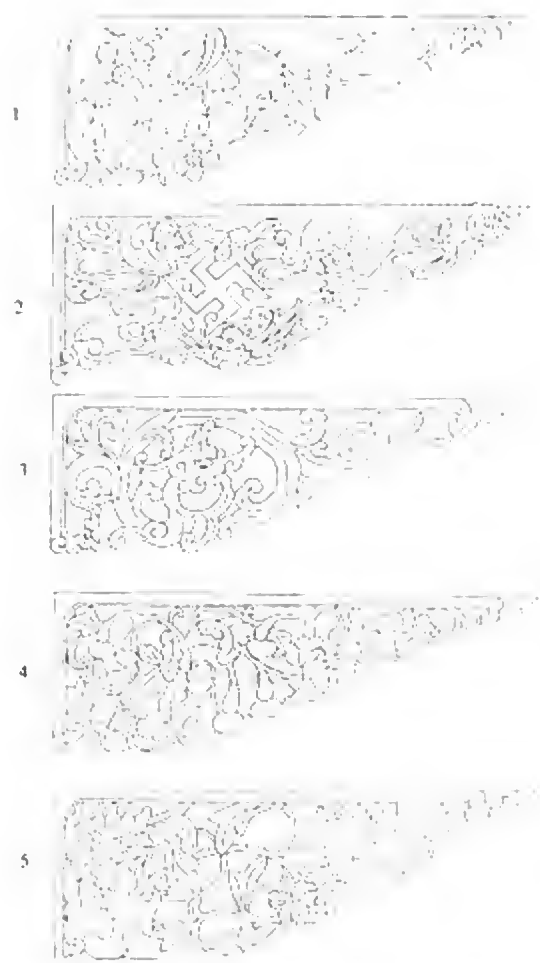


图 10－69　花牙子纹样

1　竹叶梅　2　万梅　3　夔龙　4　子孙万代

5　富贵花

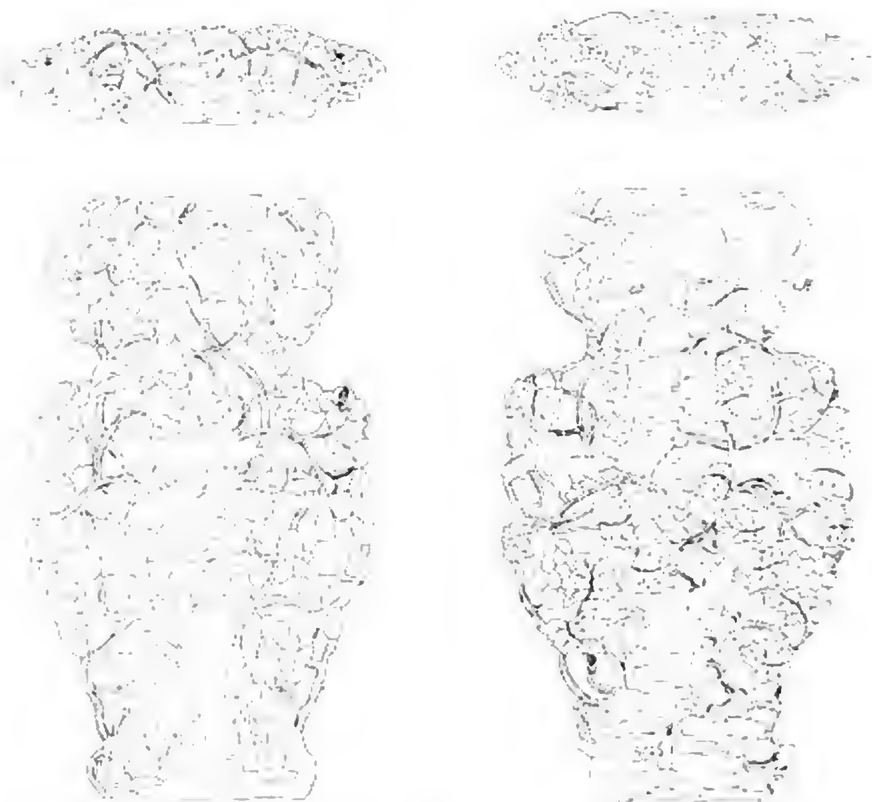


图 10－70　内檐裙板及绦环板木雕

左　子孙万代（葫花）纹；右　松鼠偷葡萄纹



图 10－72　博古架裙板木雕

（彝器纹）



图 10－73　博古架裙板木雕

（福在眼前花瓶纹）

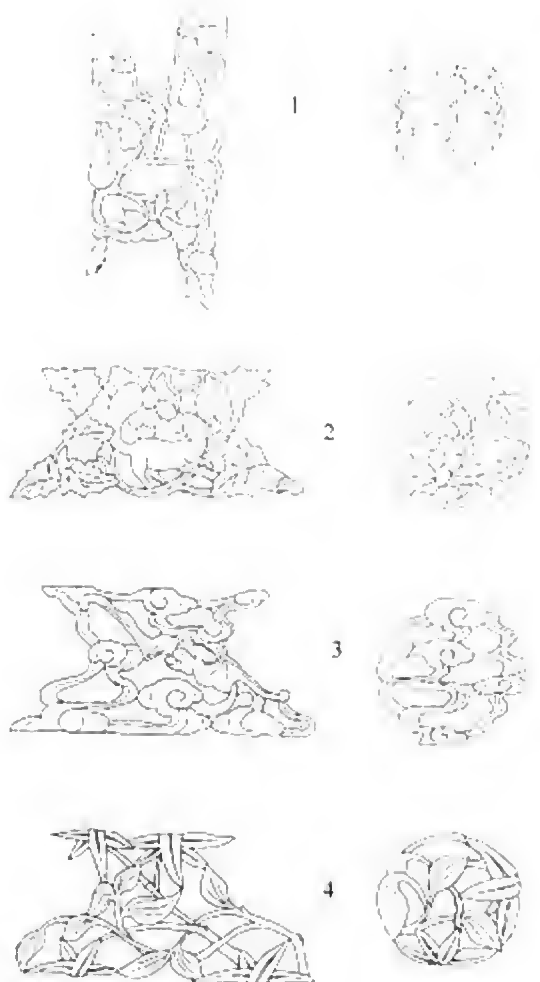


图 10－71　卡子花纹样

1　子孙万代　2　松鼠偷葡萄　3　蝠云（福运）

4　竹子（左：长卡子花；右：圆卡子花）

室内外的罩如飞罩、花罩、其他罩中的相关部分、牌楼花板以及槅子中的花板，高级者多为大挖，一般也是锼窟窿。倒挂槅子的雕刻多施用在花牙子和垂头上。木雕施用于室内时，宜小巧精致（图 10－74、75；图版 259、260）。

木雕天花和藻井，仅见于最高级的殿堂，藻井更是雕銮作、斗拱作和装修木作合作的典型，雕刻的主题都以云龙图案为主。

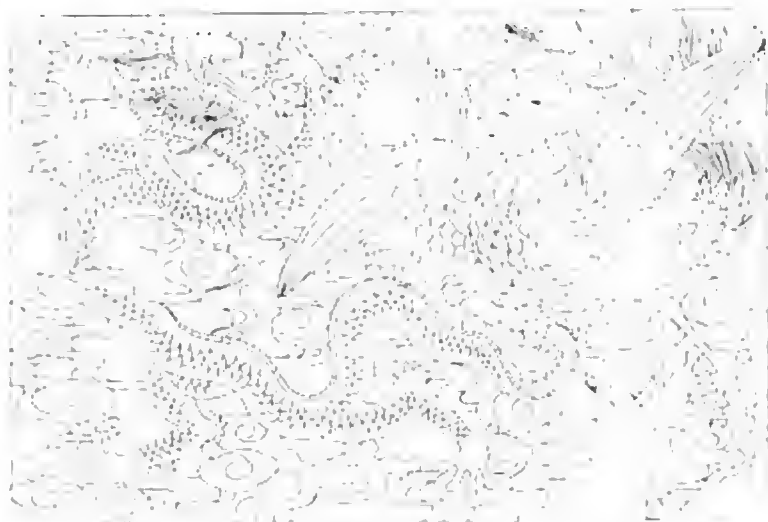
大木构件的木雕，通常都是以极经济的手法，在构件本身略施雕琢，"软化"了结构，显出了艺术意匠之美。如花梁头、桃尖梁头，霸王拳额枋出头、穿插枋出头、荷叶墩角背，斗拱的曲线昂头、麻叶头撑头木尾、秤杆下的菊花头、三福云头，雕成风摆柳、莲花垂头或翻花垂头等式样的垂花门垂柱头、以弧线连续相接刻出的雀替下缘轮廓等。

雀替正面大式多刻阳活番草、云龙，小式多为蕃草、葫芦花。挂檐板上大式多施撒阳如意云，小式多作万字不到头、博古、串枝西番莲、串枝牡丹、锦上添花。山花板多刻撒阳金钱绶带。此外，帘架墩、门簪等小构件也多作木雕纹饰。

匾额上也有木雕。习惯称横者为匾，竖者为额。额又或称"斗子匾"、"风字匾"。匾额四周一般以阳活和锼窟窿雕云龙、花草。园林中的匾额形式常活泼有趣。店铺匾额更注重匾托上的雕刻（图 10－76；图版 261、262）。

三　砖雕

如果说石雕和木雕既是建筑装饰雕刻又可为工艺雕刻的话，砖雕则一直为建筑装饰所独有。



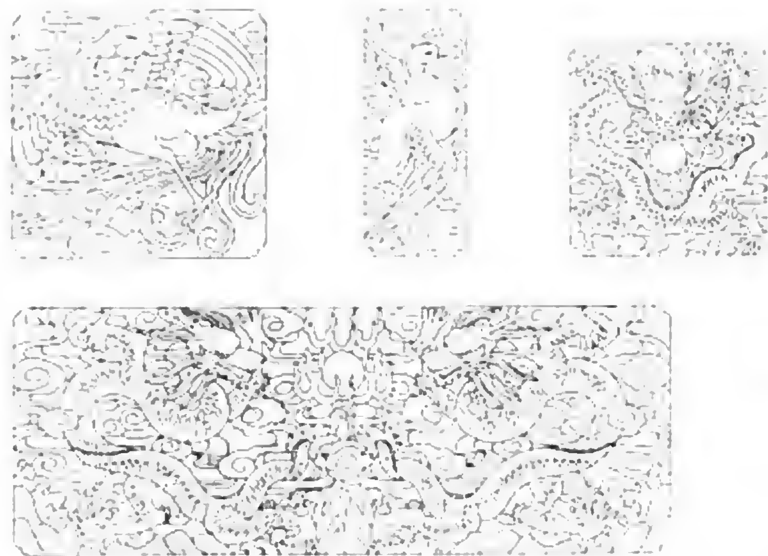


图 10－74　牌楼花板木雕纹（北京雍和宫牌楼）

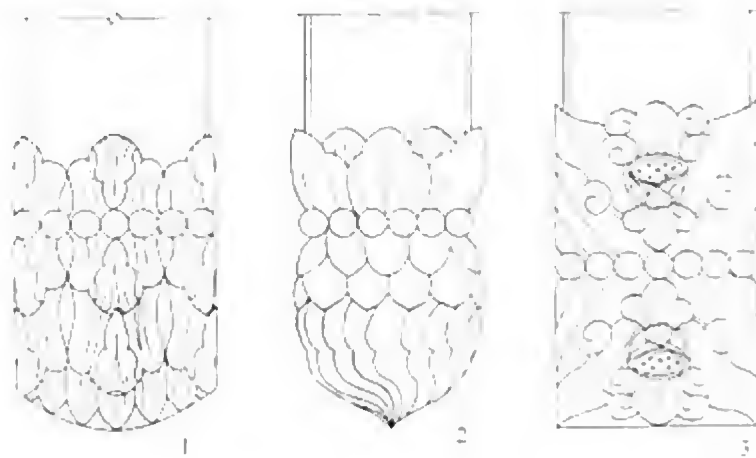


图 10－75　垂头纹样

1　翻花　2　风摆柳　3　莲花



图 10－76　匾额（颐和园）

宋元时期，砖雕曾作为建筑等级的标志，如《营造法式》就规定“镌华”（雕刻图案）的砖作为上等，而不施雕刻的“垒砌平阶、地面之类”为中等。这种观念保存到明初，王府、庙宇等大式建筑砖雕之风犹盛。明中叶以后至清，高级建筑更多地使用石雕或琉璃饰，取代了砖雕的位置，砖雕转而在小式建筑中充分使用，遍布市井。社会的繁荣增加了中等阶层人们对砖雕的需求，工艺更新促进了技艺的发展，制作既精，题材亦广，虽经匠斧，巧侔天工，故明清两代也是砖雕大发展的时期。

乾隆以后，以圆明园西洋楼建筑为契机，源自欧洲巴洛克、罗可可式建筑的似是而非的样式输入中国，新奇一时，引起国人的兴趣和仿造，甚至在王府、四合院门楼以至庙宇中都习染此风，在铺面房的立面中尤为盛行，出现了所谓“圆明园”式或“西洋楼”式建筑立面，被不恰当地称为“乾隆风格”。这些建筑的装饰大多由砖雕造成。欧洲此类风格的建筑以繁琐装饰著称，正好为砖雕提供了机会（图 10－77～80）。

清代末年，一些砖雕艺人受当时流行的金银首饰、牙雕、玉雕、木雕、石雕、建筑彩画的影响，进一步丰富了砖雕手法和图案题材，一改前此砖雕行业注重“大枝大叶”的作风，而趋于精细繁密。如北京长春堂药店的搏风头砖雕，在直径仅 7 厘米的圆鼓内竟做出完全透空的三层：中层为透空卍字锦，两侧各做出透空的写生花。又在每个直径 6 厘米的砖椽头内，做出图案各异的百花椽头，个个仿真入微。偶有砖籽以致表面不雅，甚至要用微雕手法刻出一虫，安于砖籽旁作虫子吃叶状。但此类技艺，以技术水平论或可赞叹，艺术上则另当别论。



图 10－77　北京天主教南堂上部（始建于明万历三十三年，清光绪三十年重建）



图 10－78　北京洋式店面



图 10－79　北京某宅院洋式大门



图 10－80　北京颐和园石舫砖雕

明清的砖雕手法可别为四种，即烧活、搕烧、凿活和堆活。

烧活是在湿坯上以泥塑或模压成型，入窑烧制而成，起源很早。烧活制品层次较少，棱角不锐，仅可远观，一般只限于屋脊使用。因加工方便，可以订制。

搕烧是对烧活制品的进一步加工，使作品棱口灵利，线角挺括，适于近观。

凿活以砖为材料，通过凿打制成，应是“真正”的“砖雕”。凿活的手法又可有如下几类：即阴线、平活、浅活、深活、透窟窿、透活和圆身等，可以看出，与石雕或木雕都有相似之处。

阴线即阴刻，有四种图案：一是国画风格的翎毛花卉、山水人物；二是花边图案，以串枝花卉或锦类图案较多见，常用作大型砖雕或壁画的边框；三是题字篆刻；最后是简单的纹饰，多用来配合其他手法，作为进一步刻划细部的手段。

平活即平雕，可分三种：一种是将线条凿成凸起的阳线，形象全部用线表现，但线条内部不再凿（术语称“鏕”）出翻折叠落；另一种是线、面结合，以线为主。对“面”也仅施浅显的“掖鏕”（类似撤阳）；第三种与第一种相似，但线条宽度完全相同，且于表面做出一定加工，如洼面（凹弧形面）、刨槽（折凹形面）、荞麦棱（两面坡尖角形面）、鼓面（凸弧形面）等。

浅活即浅浮雕，俗称“单片活”，是只有一个大层次，表面不施以特殊技巧（如挎活、过真、转身等），翻折叠落较小。相对于深活来说，浅活又叫“糙活”，省工时。操作既简，效果难佳，若要做出水平，更需有精湛造诣。

深活即深浮雕，需凿成两个以上的大层次，表现的叠落较大，并常另施以特殊技巧。

透窟窿与浅活、深活类似，但局部的“地”被凿透。

透活即透雕，是将砖的某些部位凿透。但如仅竖向将地“钉透”，仍只是透窟窿，不能算是透活，只有横向镂空，且多处被透才是透活。虽未透窟窿，而形象内多处被镂空，立体效果较强的，也可称透活。

圆身即立体雕刻。

堆活由“堆”、“镂”两种手法构成，是砖雕的分支。“堆”指在成品砖上用灰堆塑纹饰，擅长表现某些凿活难以表现的形态，如花瓣的曲卷、细嫩的枝梗等。“镂”是抹灰后在表面镂出阴线图案。

明代官式砖雕装饰的部位已形成规律，清《工程做法则例》又对其做了若干规定，如“垂脊香草头板停泥滚子砖凿做，每四块用凿花匠一工。正脊挎龙凤头，每个用凿花匠一工；挎花头，每二个用凿花匠一工”等，更加强了规格化。归纳起来，官式砖雕装饰多使用在墀头、砖檐、影壁心、须弥座、屋脊及宝顶、透风、宅院门、槛墙、廊心墙和匾圈，以及什样锦窗、墙帽和店铺挂檐板等部位（图 10－81～123）。



图 10－81　北京四合院住宅砖雕墀头

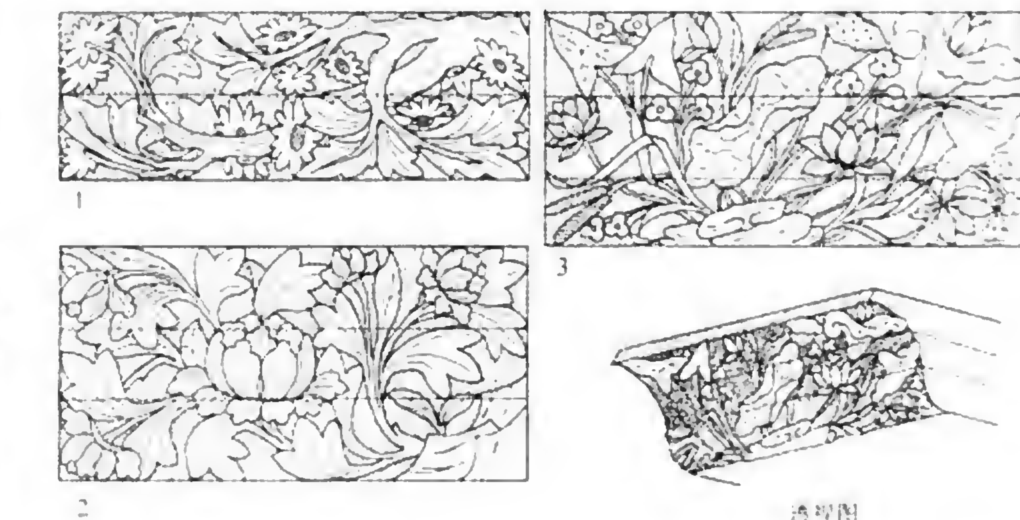


图 10－82　墀头砖雕—枭混纹样
1　菊花　2　富贵花　3　荷叶莲花

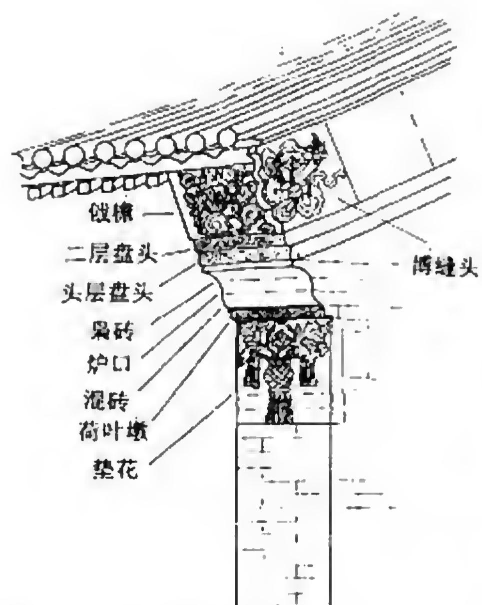


图 10－83　墀头砖雕部位

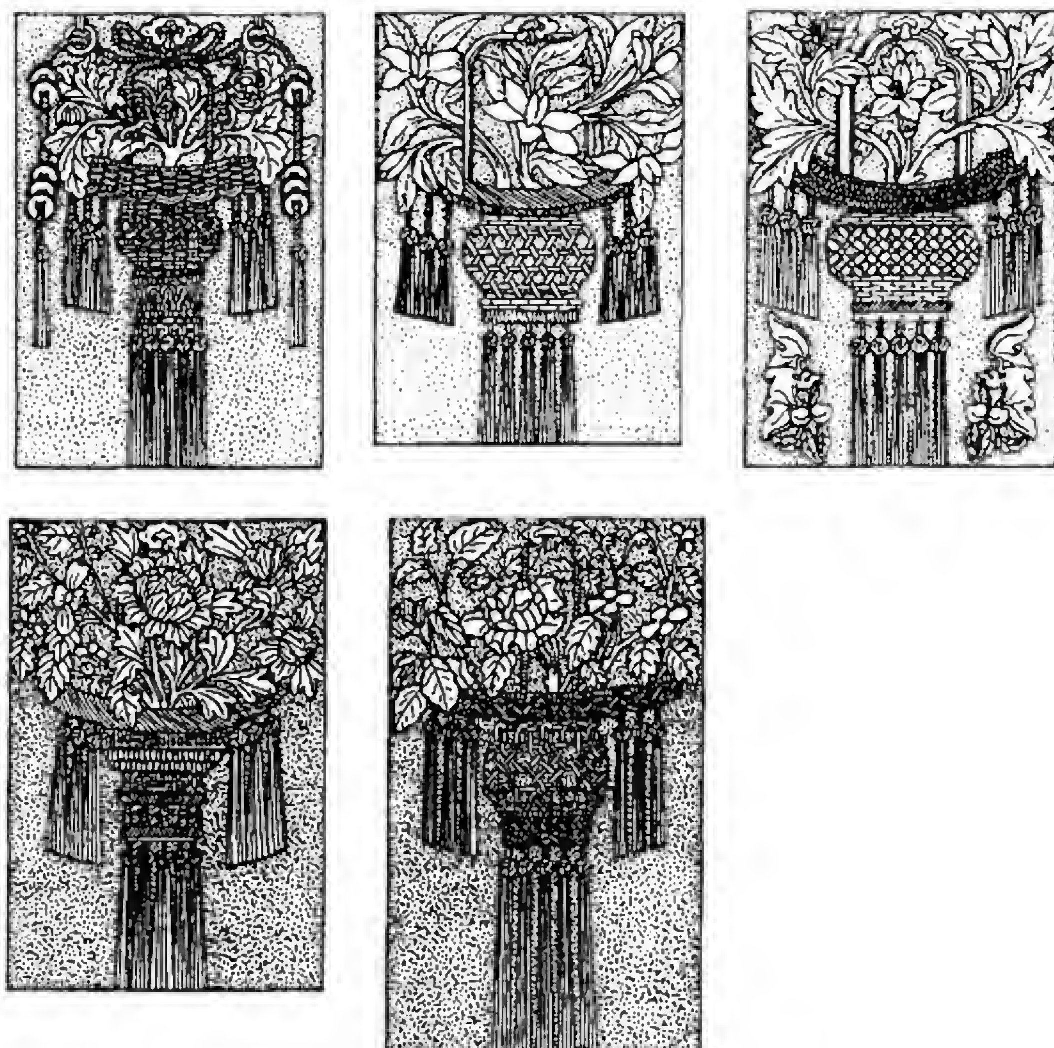
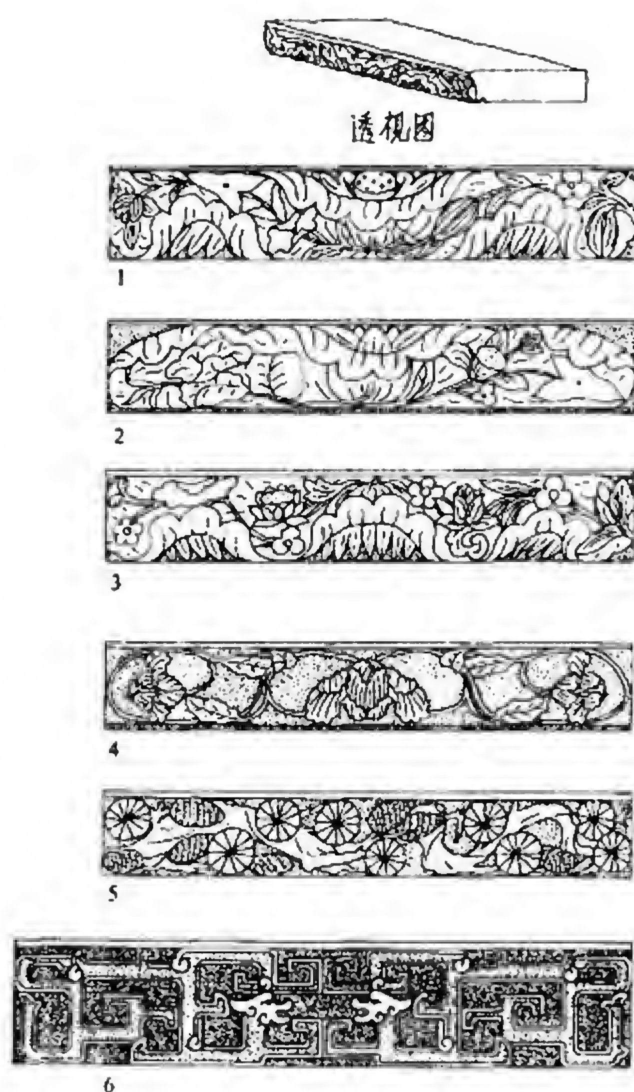


图 10－84　墀头砖雕—垫花纹样



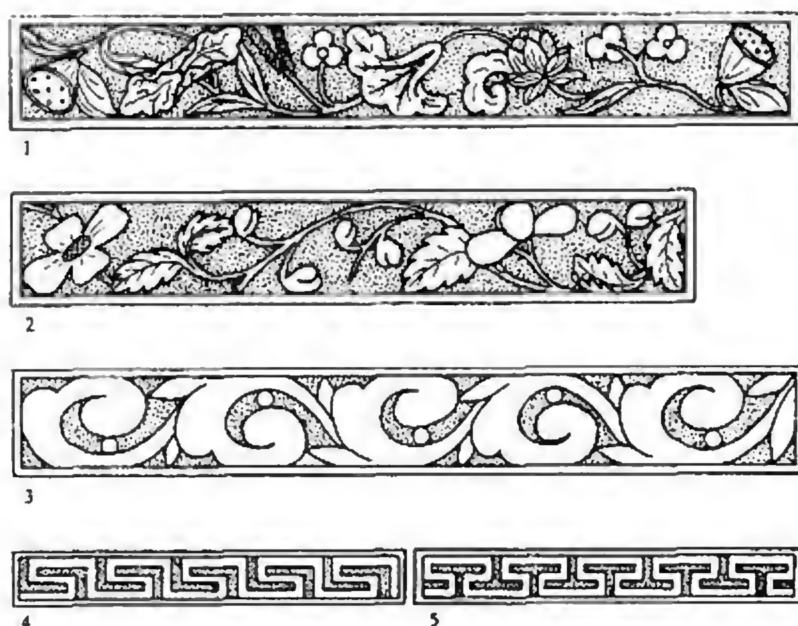


图 10－86　墀头砖雕—盘头纹样

1　荷叶莲花　2　海棠花　3　草弯　4　拐子锦　5　丁字锦

图 10－85　墀头砖雕—荷叶墩纹样

1～3　荷叶莲花　4　随心草　5　松树　6　夔龙

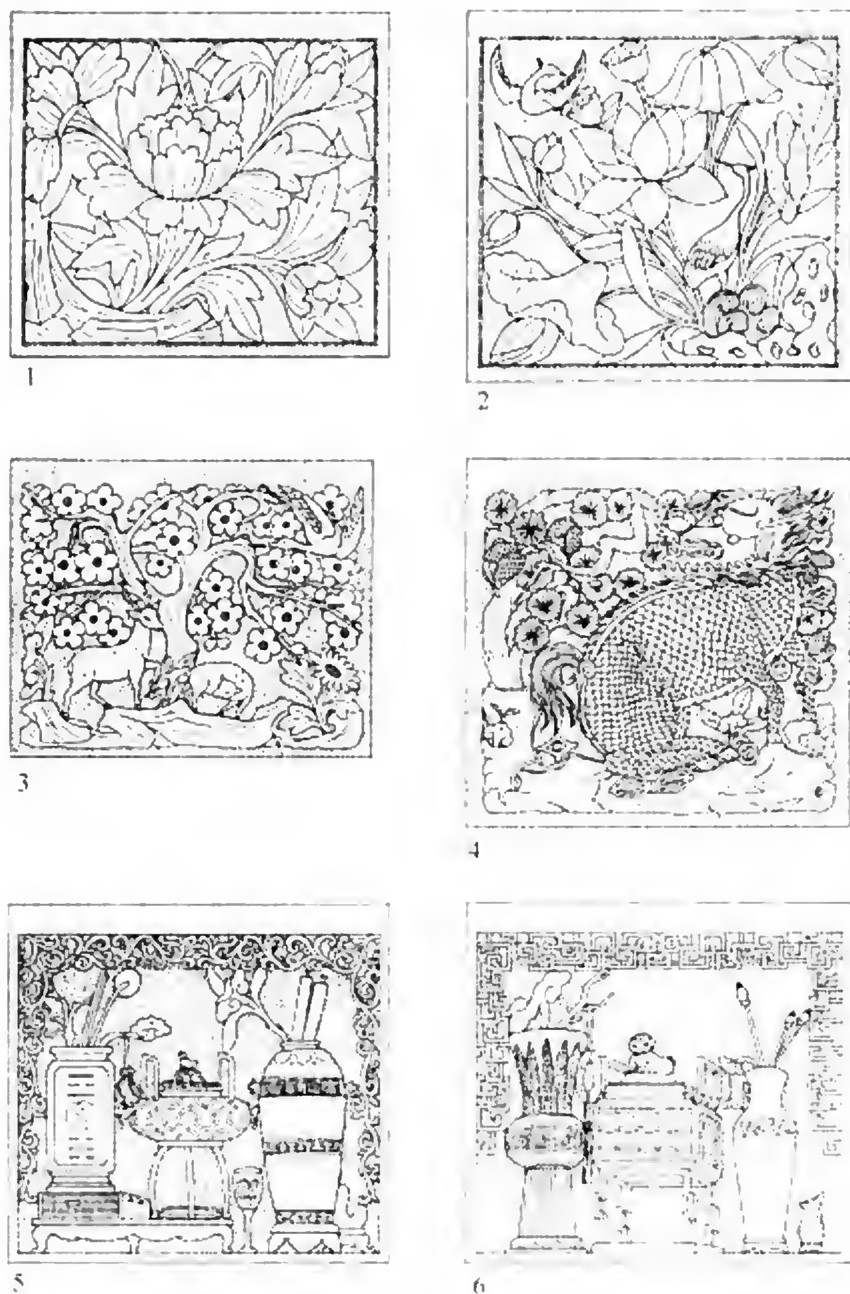


图 10－87　墀头砖雕—戗檐纹样

1　满堂富贵　2　鹭鸶莲花　3　鹿鹤同春　4　麒麟卧松　5、6　炉瓶三式

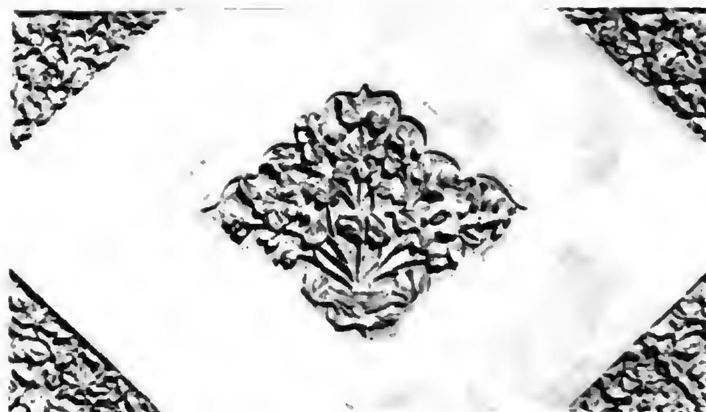


图 10－88　宅院砖雕影壁



图 10－89　大型砖雕影壁（颐和园）

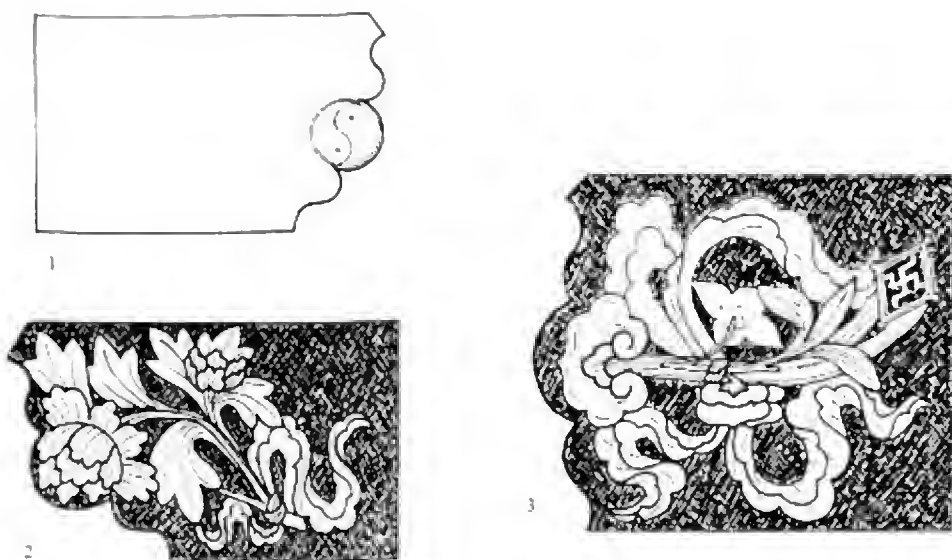


图 10－90　墀头砖雕—博缝头纹样

1　太极图　2　牡丹花　3　万事如意

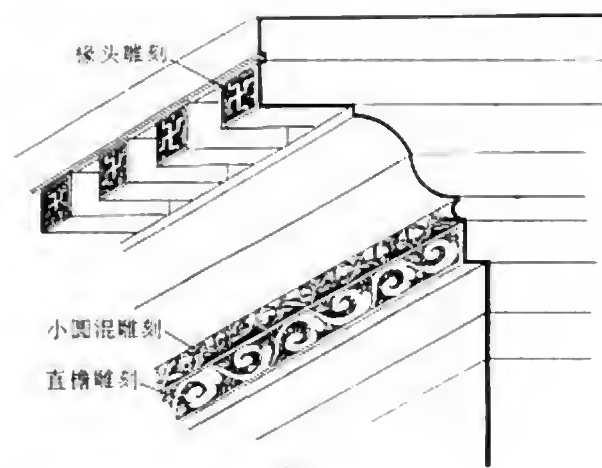


图 10－91　砖檐雕饰部位

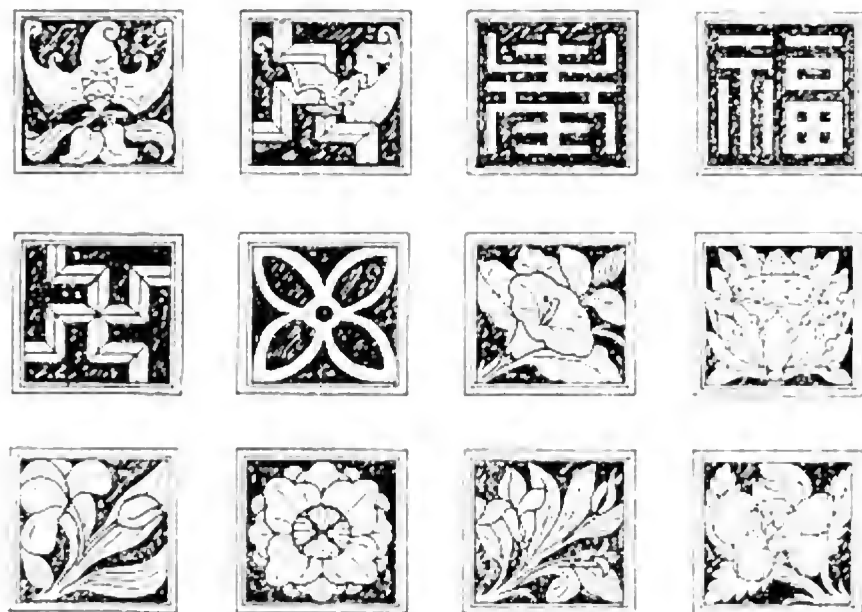


图 10－92　砖椽头雕饰常见纹样

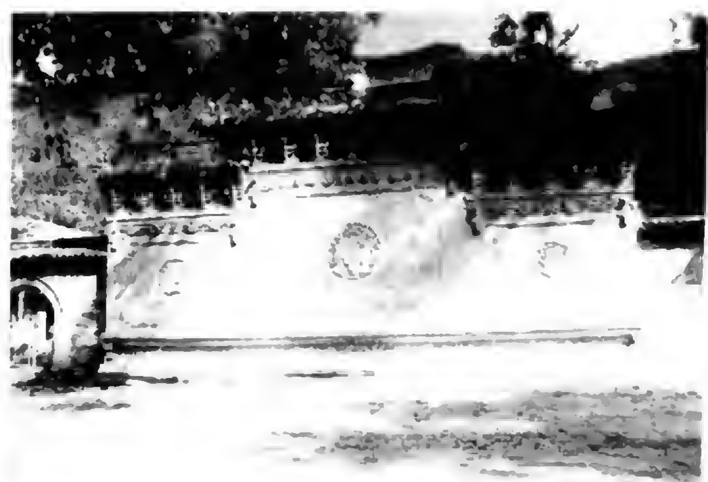


图 10－93　山西五台普化寺砖雕影壁

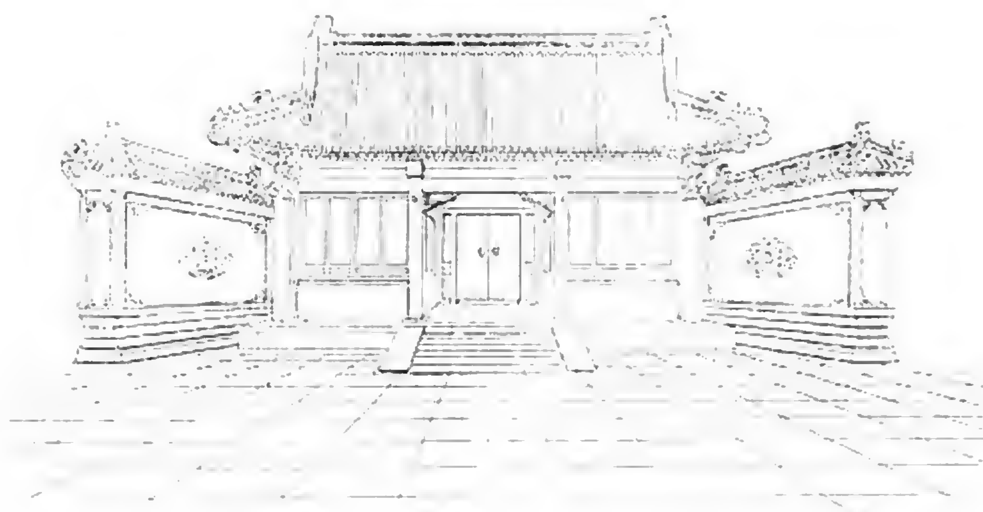


图 10－94　影壁及其砖雕部位

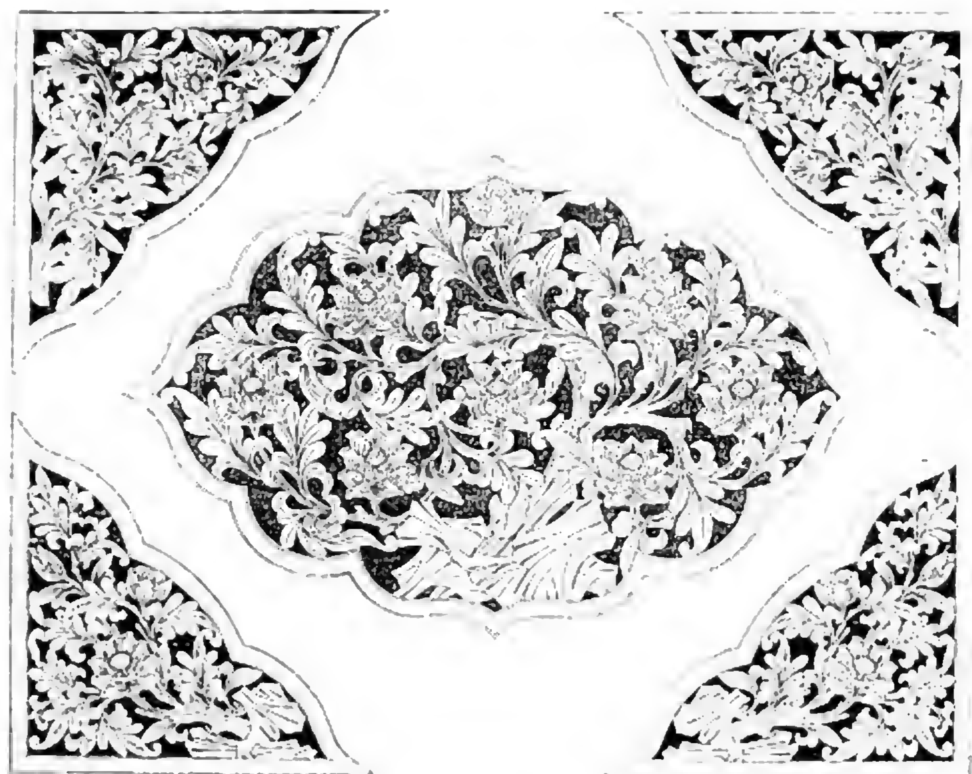


图 10－95　大型建筑砖雕影壁（中心及岔角均宝相花）



图 10-96　普化寺砖雕影壁圆形壁心



图 10-97　普化寺砖雕影壁圆形壁心

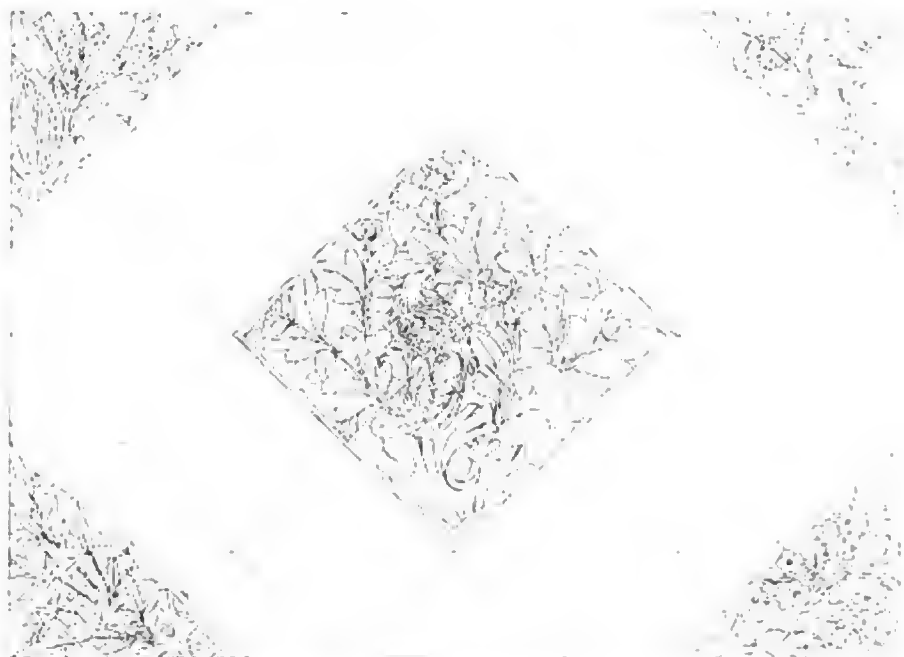


图 10-98　宅院砖雕影壁（中心花凤栖牡丹、岔角花梅兰竹菊）



图 10-99　河南南阳武侯祠砖雕影壁



图 10-100　西安化觉巷清真寺砖雕影壁



图 10-101　呼和浩特慈灯寺金刚宝座塔砖雕须弥座



图 10-102　慈灯寺金刚宝座塔砖雕塔座

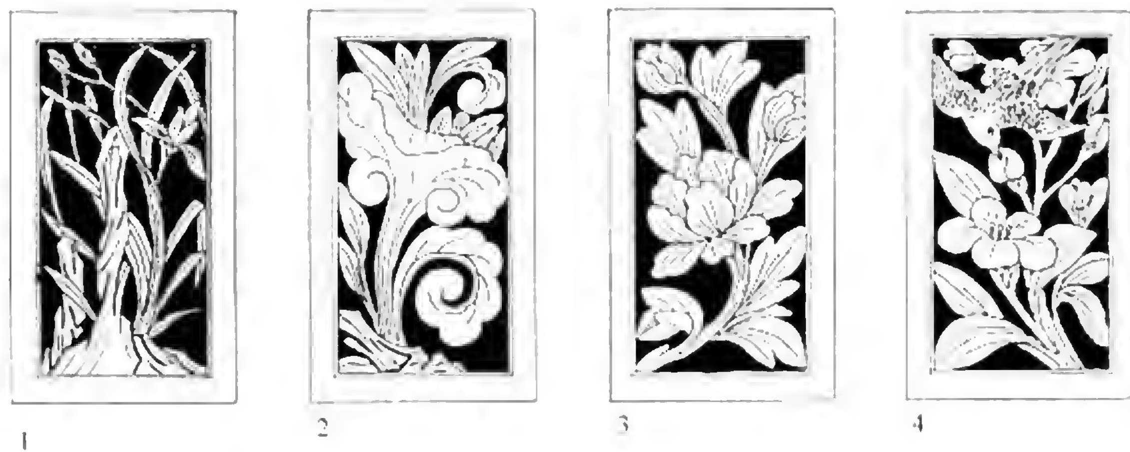


图10－103　砖雕透风常见样式
1　兰草　2　荷叶莲花　3　牡丹　4　花鸟

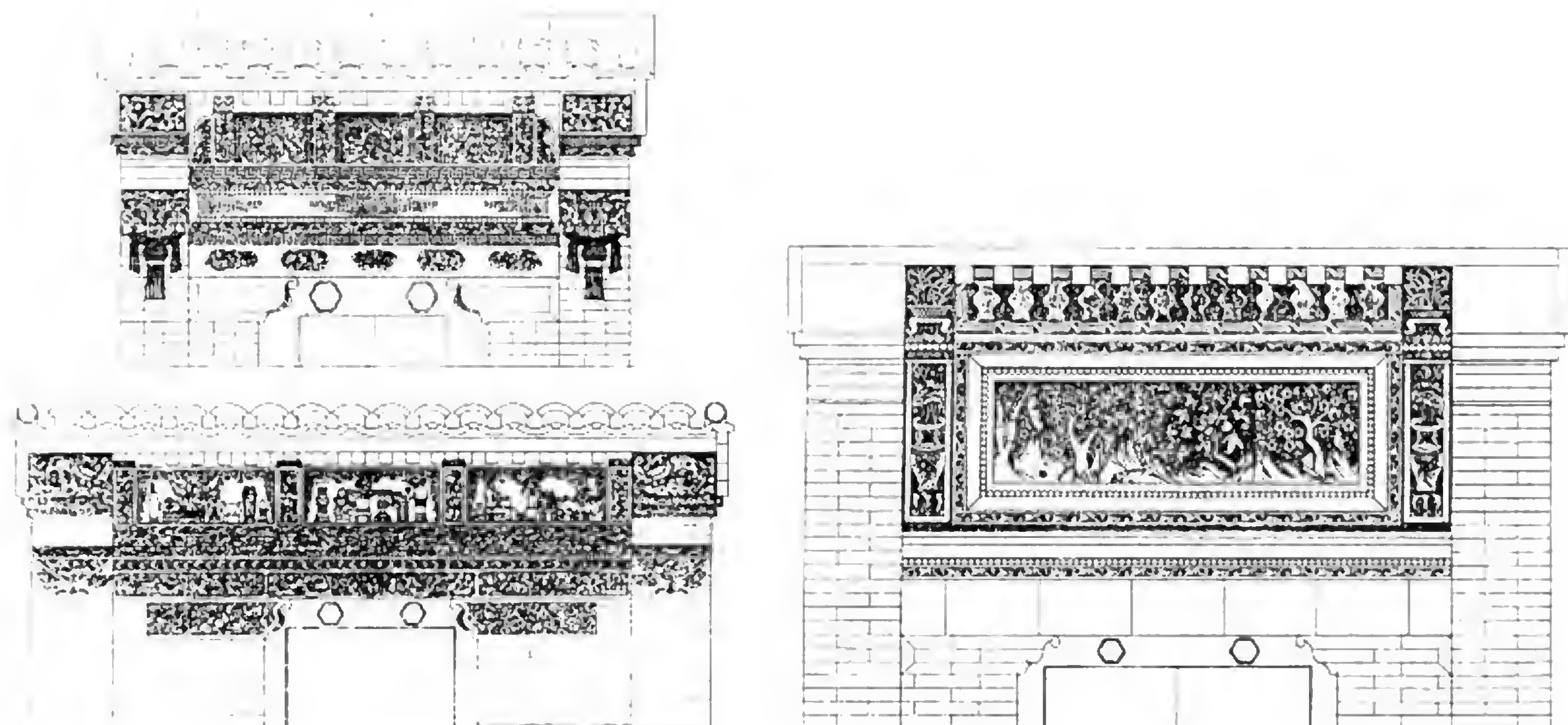


图10－104　住宅如意门砖雕三例



图10－105　北京四合院如意门式宅门上的砖雕



图10－106　砖雕屋脊（北京）

1

2

3

4

5

6

7

8

9

图 10－107 如意门砖雕—挂落砖常见纹样

1 卡池子花卉 2 通常花卉 3 万年富贵 4 万寿无疆 5 什样锦 6 分池花卉 7 海墁松鼠偷葡萄 8 福寿双全 9 夔龙



图 10－108 砖雕屋脊（北京）

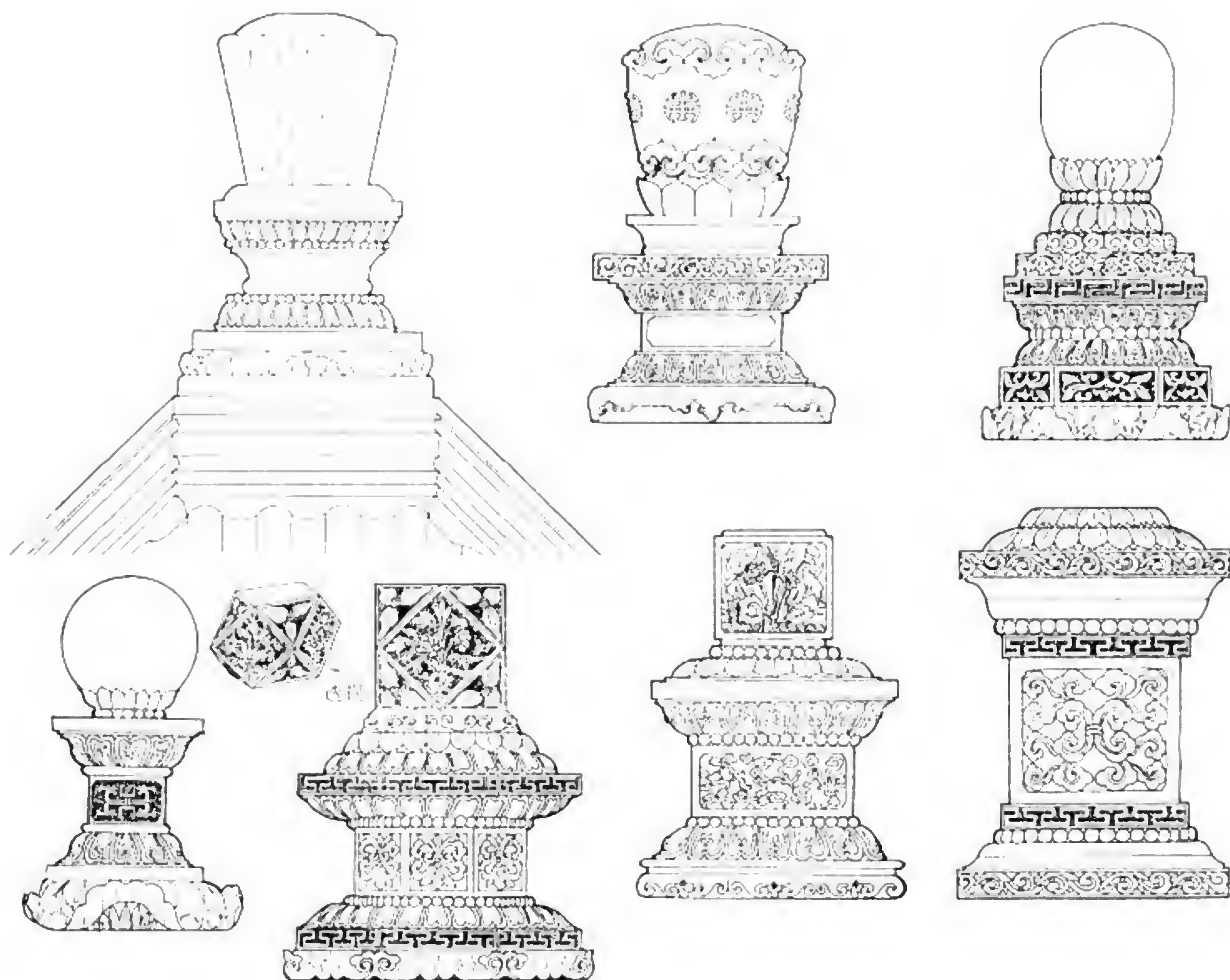


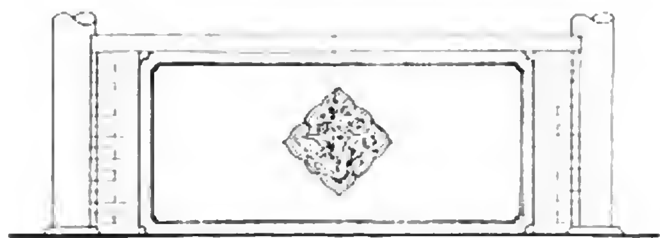
图 10－109　砖雕宝顶常见样式



图 10－110　砖雕宝顶（北京北海）



图 10－111　砖雕宝顶（颐和园）



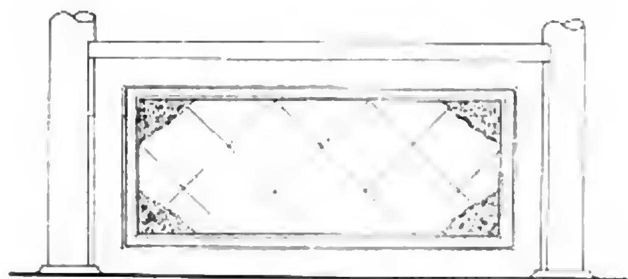


图 10－112　槛墙砖雕构图

上　海棠池；下　岔角



图 10－113　槛墙砖雕（河南万固寺）



图 10－114　北京四合院廊心墙砖雕

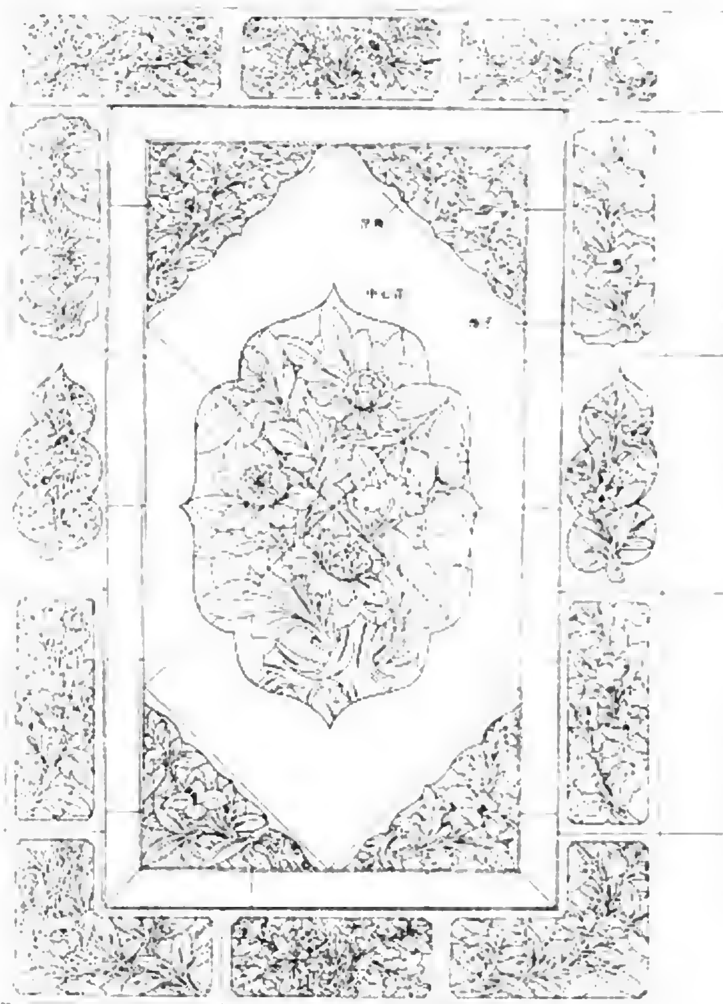


图 10－115　槛墙砖雕纹样（中心四岔及池子）

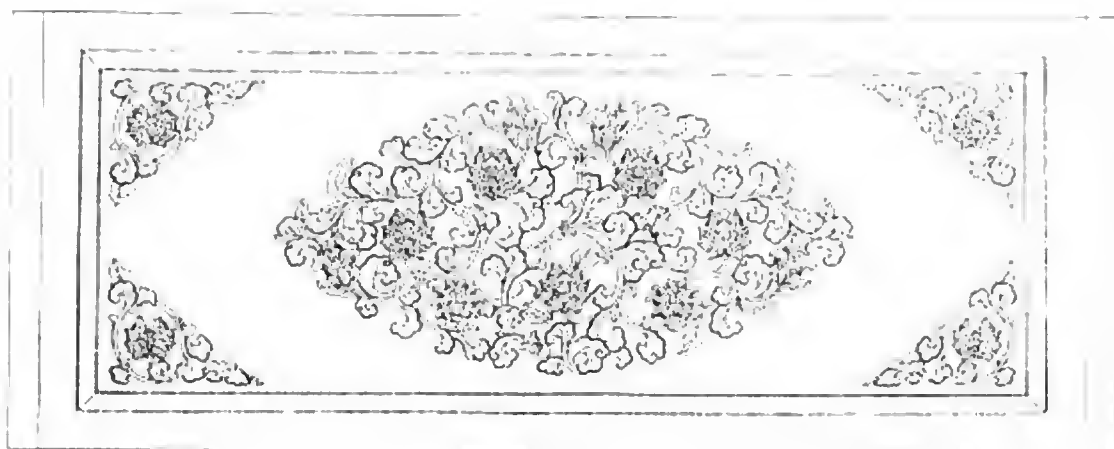


图 10－116　槛墙砖雕构图
（中心四岔宝相花）

图 10－117－121　砖雕什样锦花窗



图 10—122　北京店铺挂檐板堆活砖雕

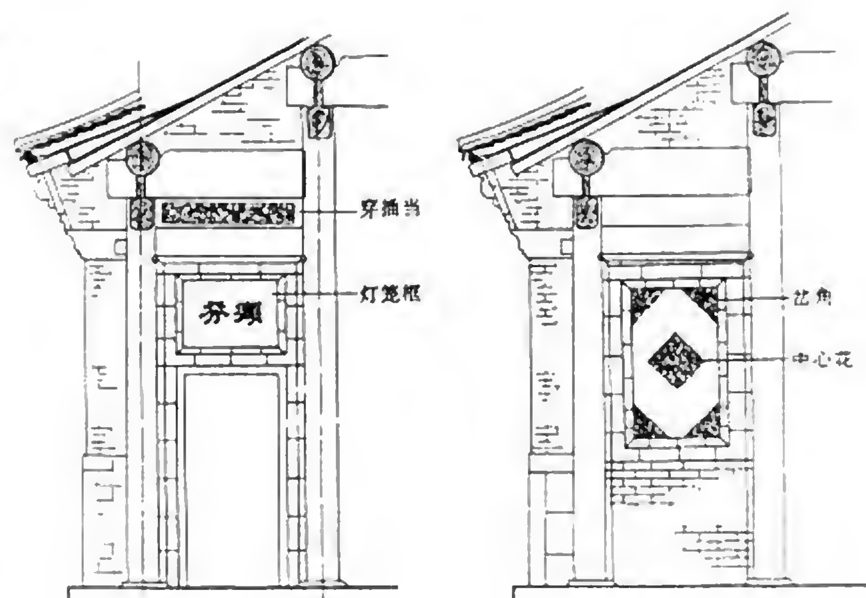


图 10－123　廊心墙砖雕装饰

1　砖穿插枋与灯笼框　2　廊心墙中心四岔



图 10－124 山西灵石王家大院高家崖堡硬山山墙砖雕博风及悬鱼

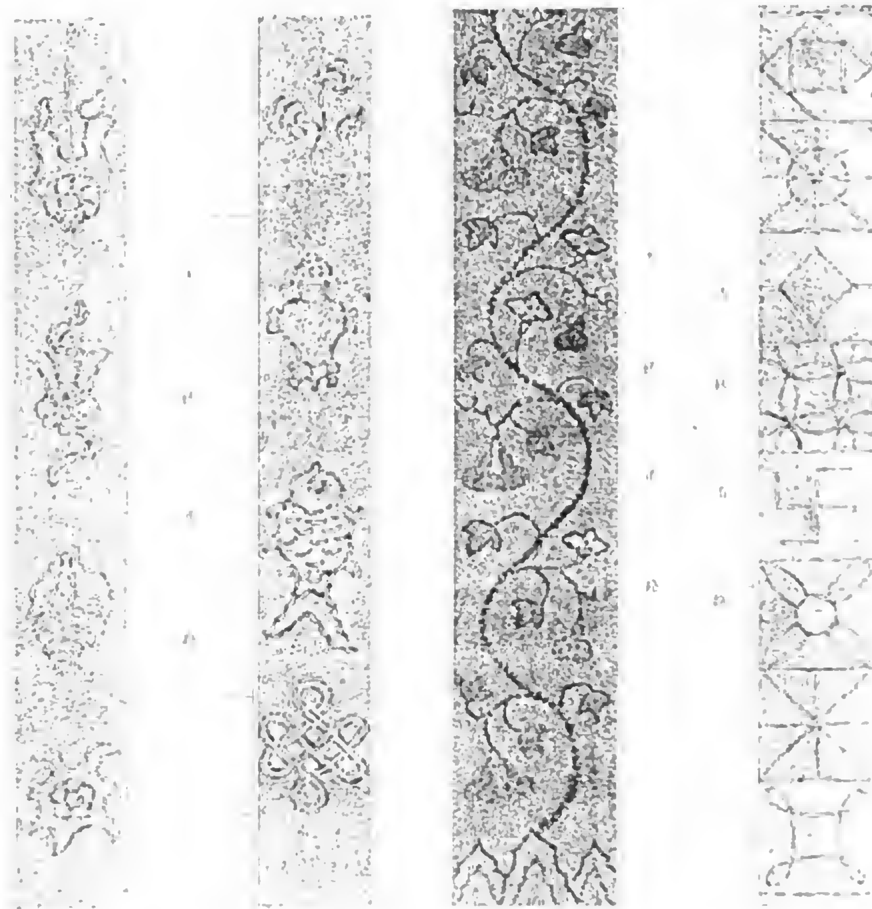


图 10－125 甬路图案

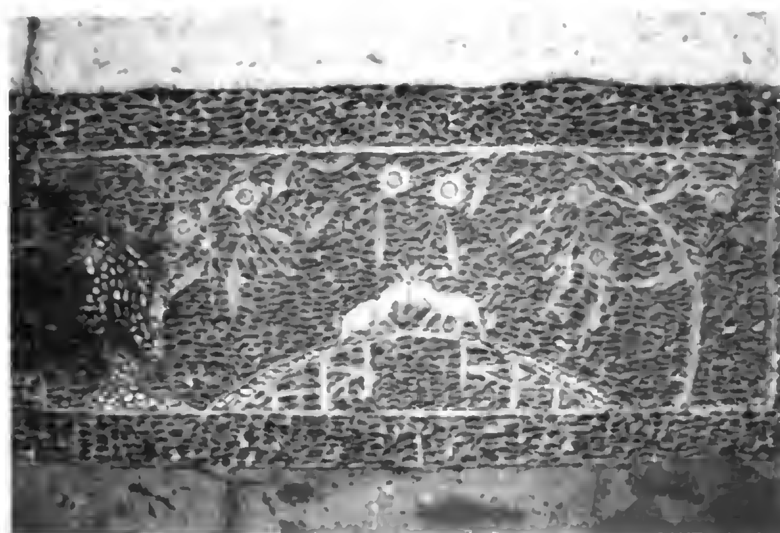


图 10－126 北京紫禁城御花园甬路图案（过桥）

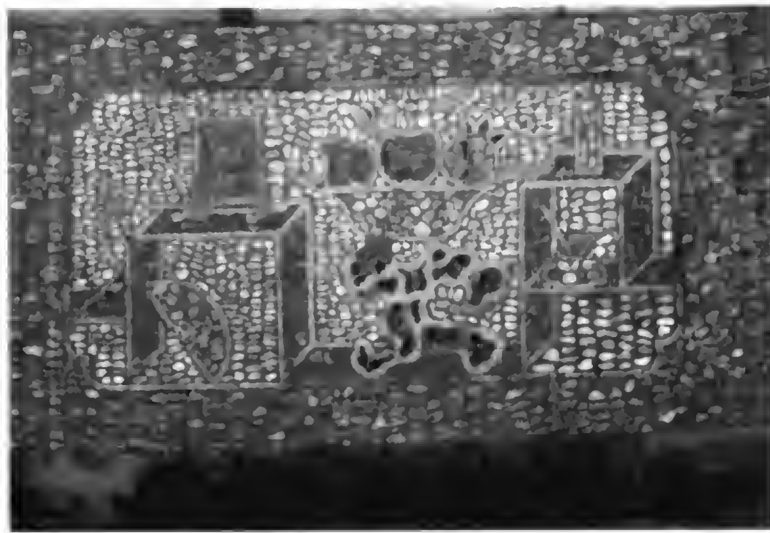


图 10－127 北京紫禁城御花园甬路图案（博古）

硬山尖上的砖雕透风由宋代的木悬鱼演变而来，这个变化过程在明代十分明显。木悬鱼原是用在悬山博风板下，明清广泛流行硬山建筑，已无博风板的必要，但人们还是多在硬山墙上以砖砌筑博风，沿用了悬山搏风的形式，木悬鱼也变成了砖悬鱼，其后更变为砖透风。清代山西一带仍可见砖悬鱼，京城一带则都是砖透风（图 10－124；图版 263）。

此外，园林甬路以方砖铺砌路心，两边以瓦条、石子镶成图案（图 10－125～127）。

四　雕饰纹样

官式建筑的雕饰纹样到明清已非常丰富，大致可归纳为字类、锦类、花卉类、博古类、祥禽瑞兽类、寓意类、生活类、人物故事类、宗教类及其他。这些纹样，不仅用为雕饰，也常用作彩画，特别是苏式彩画。

字类 各种艺术笔体的汉字和由少数民族文字或宗教文字组成的图案，如福字、寿字、卍字和阿拉伯文（用于伊斯兰教建筑）、梵文（用于佛教建筑）等。字类纹样或单独使用，称为“字活”，或与其他纹样组合在一起，如五福庆寿、二龙捧寿等。

锦类 即锦纹，指由二方连续或多方连续图案构成的花纹，如丁字锦、拐子锦、回纹锦、万字不到头、龟背锦、菊花锦等。锦类图案可以单独使用，或作为其他纹样的衬地，还可在锦间串行花枝，如万字串牡丹等。

花卉类 如宝相花、玉兰、海棠、栀子花、卷草、西洋花等，也有成组出现的，如四季花（牡丹、荷花、菊花、梅花）、松竹梅、竹叶梅等。花卉类可单独使用，也可以与鸟兽、器物、锦类等组合。

博古类 “博古”是对各种古董的通称，包括青铜器、玉器、竹器、牙雕、石器、木器、珊瑚器、料器、陶器、瓷器、漆器、金银器等。作为图案选用时应注意件数与高低等构图关系，最常采用的组合是“炉瓶三式”。博古图案可仿真也可写意，前者做工复杂，式样不定；后者流行数种固定的式样，是行业的“规矩活”，如百子瓶、八卦瓶、八卦炉、果盘、仙鹤炉、圆炉、方炉、百环瓶、三截瓶、七孔瓶、鸭（鹅）熏、三才斗等。博古类除单独使用外，还常与其他纹样共同构图，组成寓意类图案等。

祥禽瑞兽类 如二龙戏珠、龙凤呈祥、云龙图案、凤栖牡丹、犀牛望月、麒麟卧松、海马献图、鹤鹿同春、鹭鸶卧莲、喜鹊登梅、松鼠偷葡萄及各种异兽等。

寓意类 运用事物名称的汉字谐音，组成祥瑞词语，以表达吉祥意愿，如瓶与鹌鹑共组图案，谐音“平安”；万字、蝙蝠和寿字组成“万福万寿”；蝙蝠与云组成“福运”；柿子、如意组成“事事如意”等。或以图案的内容隐喻美好的愿望，如牡丹花美称“富贵花”，葫芦隐喻“子孙万代”，牡丹、玉兰、海棠象征“玉堂富贵”，五只蝙蝠围绕一个寿字象征“五福捧寿”，锦类纹样与花草一起象征“锦上添花”，而猴子捅马蜂窝，树上挂一颗官印的画面隐喻“封侯挂印”。此类图案名目繁多，不胜枚举。

生活类 选材于古代的生活用品及日常生活场面，如琴棋书画、文房四宝、渔樵耕读等，以寄托对所寓意生活的响往。

人物故事类 取材于三国、水浒、红楼、西游、封神等古代小说和名人掌故、才子佳人等，以及民间传说如刘海戏金蟾、白蛇传等。

宗教类 指用佛教或道教用品以及宗教生活为内容的图案，如“巴达马”（莲花）、佛八宝（轮、螺、伞、盖、花、罐、鱼、肠）、道七珍（珠、方胜、珊瑚、扇子、元宝、盘肠、艾叶）、暗八仙（汉钟离的扇子、吕洞宾的宝剑、蓝采和的横笛、韩湘子的花篮、何仙姑的莲花、铁拐李的葫芦、曹国舅的阴阳板、张果老的渔鼓筒）等（图 10－128、129）。

其他类 多为艺人即兴创作，内容不受程式约束，形式自由活泼，以花草为主，故常称之为“随心草”。

官式建筑所采用的装饰纹样既体现等级观念，也反映出社会各阶层的不同心态。例如宫殿坛庙常出现的龙和宝相花，民宅不能使用，改为充满生活情趣的图案。“官座”常用夔龙、狮子、麒麟，以示威严。同是宅院，富贵人家常用象征荣华富贵的题材，书香门第则多为博古图案。同为屋脊，百姓民居不能逾制使用吻兽狮马，而王府庙宇等大式建筑也从不采用清水做法。在长辈居室正房的隔扇裙板上，才能施用“五蝠捧寿”。不同的宗教有各自的规矩，如佛寺佛塔多用龙、麒麟、佛八宝和象征圣洁的花卉如莲花、宝相花；道观则采用以八卦、太极图为主的图案，常用“暗八仙”和象征灵仙、长寿之物如鹤、鹿、松、竹、梅、菊花、灵芝；伊斯兰清真寺则以花卉为主，也用几何纹和阿拉伯字，但通常不用动物，更不用人物。就地区而言，南方多用人物图案，北方与宫廷则较少使用。与历代图案相比，明清官式建筑的装饰图案更加趋于制度化、程式化，但偶尔也有一些更新之作，如乾隆时流行的“汉纹”，以及接受西方文化而产生的大量“新式”图案等。

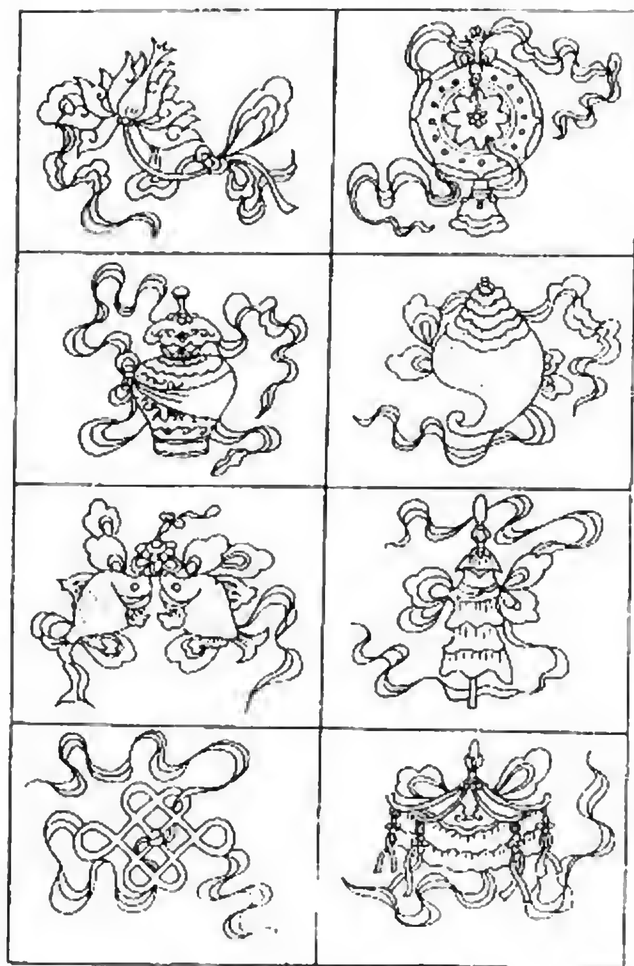


图 10－128　佛八宝

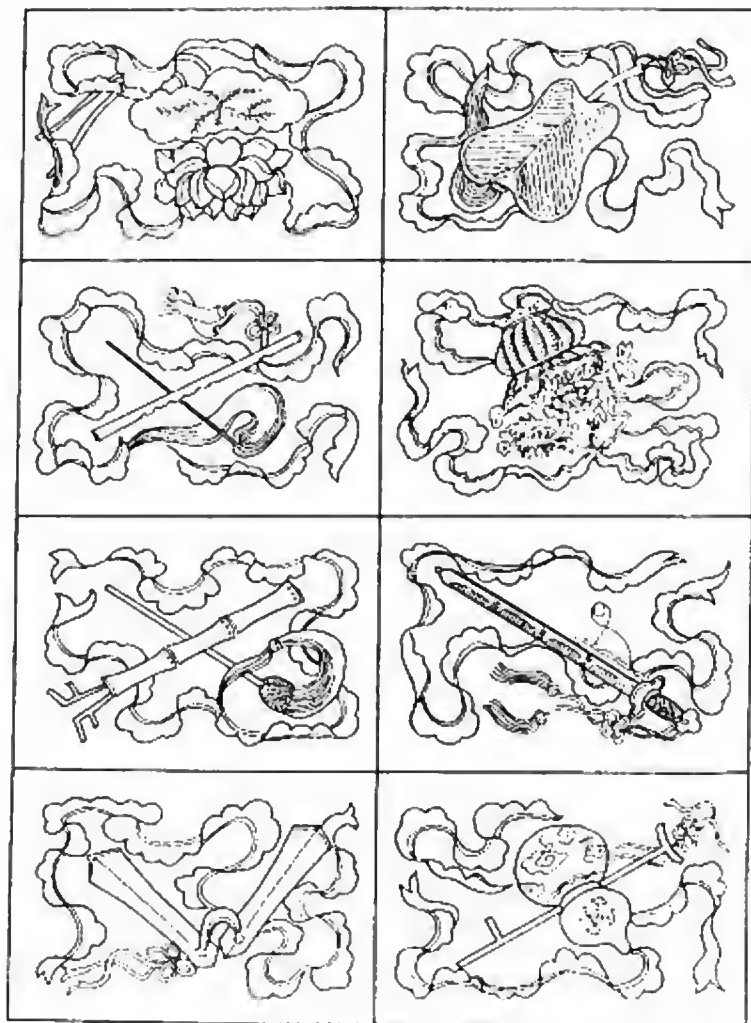


图 10－129　暗八仙

第三节　彩　画

如果说唐代建筑更多地葆有的是一种纯真的、直率的结构美，宋代已转向结构美与装饰美并重，那么明清建筑简直就是装饰美的尽情展现。建筑装饰美的发展高峰无疑是在明清。这种转化，体现了建筑艺术时代习尚的演变。建筑装饰的效果，造型之外，往往需要靠色彩来加强。重要的色彩装饰手段，除了琉璃，可以说就是彩画了[2]。

一　明代彩画特征

明代彩画在元代彩画的基础上发展，在许多方面发生了重大变化，正处在定型化的过程中。

明代彩画装饰的重点部位已经由斗拱转移到梁、檩、枋等所谓“上架”（柱头以上）部位的大木构件上。斗拱虽仍有以平涂各色为主的彩画，但满铺的花斗拱已很少见，柱身彩画也不再出现。梁、檩、枋的彩画形成了一定的构图格式，尤为突出的变化是构件中间的一段不再描绘纹饰而只平涂色彩，一改以前动辄满画的做法。明代以前的彩画，虽也有一定的构图规律，如宋《营造法式》曾对各种彩画式样做过规定，但从建筑实物、壁画或墓室遗存看，整体构图上随意性仍较强。明代彩画虽遗存不多，仅有的几处如北京紫禁城钟粹宫南薰殿、智化寺、法海寺、东四清真寺及青海乐都瞿昙寺、山西太原崇善寺等，所在地域有的相隔很远，但彩画纹饰相当一致，构图原则也颇相同。北京皇城、明十三陵和湖北武当山等某些明代仿彩画的琉璃、金

属和石头建筑构件上的纹饰和构图，也与之相类。此外，在某些清代琉璃“彩画”作品上，也可以看到无异于明代琉璃构件的纹饰。古代匠人有恪遵师传的传统，一俟规矩形成，世代相传，很难改变，琉璃匠人亦如此。惟彩画三十年左右即需重画，相对来说风格更迭较快。清代彩画肯定已与明代不同，而清代琉璃匠人仍遵明法，此不仅表现了匠人重师承的习惯，也说明明代官式彩画确已有了定式。

明代官式彩画构图基本定式是：梁、枋大木两端固定为纵长条形的“箍头”，箍头以里为横长的“找头”（或称“藻头”），中间一段横长面积为“枋心”。如构件较长，在箍头与找头之间隔一段距离另加一条箍头，两条箍头之间大致方形的面积则称“盒子”。构件两端包括各两条箍头、盒子与找头，与构件中间的枋心形成三段布局，只是尚未确定三段各占的长度。枋心部位仅以框线圈出枋心轮廓，枋心内一般无纹饰，单色平涂，框线的轮廓总体呈尖头向外的“<”形，但每斜线系由二至三段弧线组成。其他主要轮廓线除箍头线外也都由几段弧线组成。找头内的纹饰已固定为旋花，称为“旋子”，从而确立了一类具有鲜明官式风格的旋子彩画。旋花是从莲花变形而来，起源于宋，在大同华严寺辽代薄伽教藏殿的彩画中已见，直至清代晚期，一些演变缓慢的建筑装饰如门鼓石的“转角莲”图案，仍保留着它的原型。明代旋花的“路数”即层数仍少，仅由一层旋转的花瓣和一朵花心组成。旋子的组合主要只是“一整两破”，尚没有清代的多样变化。为了避免一种纹饰的反复出现而致单调，或充填较狭长的构件，不使枋心过长，有时也会穿插长短比较随意的如意头纹饰。如大额枋用旋花，其下的小额枋或其上的檩条则用如意头。明代的旋花已经比较抽象，但某些局部如花心仍不时显露出原型的意蕴（图 10－130）。

明代斗拱彩画已大为减化，不再描绘复杂的花纹，演变为单色退晕做法。

明代彩画所用的颜料与以前相同，全部为矿物颜料如石青、石绿、银朱等。色彩的深浅是通过工艺技术分出颗粒粗细来达到的，不似以后用白粉掺兑，故特有一种既艳丽又沉稳，既鲜明又柔和的感觉，且不易褪色。

明代官式彩画没有清代苏式彩画那样为描绘写生画而设的大片白色画地，也很少大面积使用红色。红色大多只用在局部图案的关键部位如花心，与梁枋整体冷调色彩稍有对比。这种风格不但与前此的某些彩画大量使用暖调色彩不同，也与清代彩画虽以冷调为主，但又较多使用红色的情况有一定差异，形成了明代彩画独有的那种以纯净青绿色调为主，气氛宁静，风格淡雅、简洁的特征。

彩画都施在上架部位，正处于檐下阴影中，其青绿冷色和繁丽的形象，上与大面积光亮的屋面琉璃、下与以红为主的暖色调油饰屋身，都形成鲜明的对比，加强了建筑的体积感，丰富了建筑的整体形象。它所处的部位，正是人们目光所及最引人注意之处，再加上繁密的斗拱造成的凹凸起伏，相得益彰地起到了动人的装饰效果。

对于高明度的金色，使用时十分慎重，不是遍施金箔，而是名副其实的“点金”，与清式彩画大量的“沥粉贴金”、“大点金”、“片金”甚至“混金”做法形成对照。

明代官式彩画不论等级高低，图案线条的色彩表达一律采用由浅色入手逐层加深称之为“退晕”的做

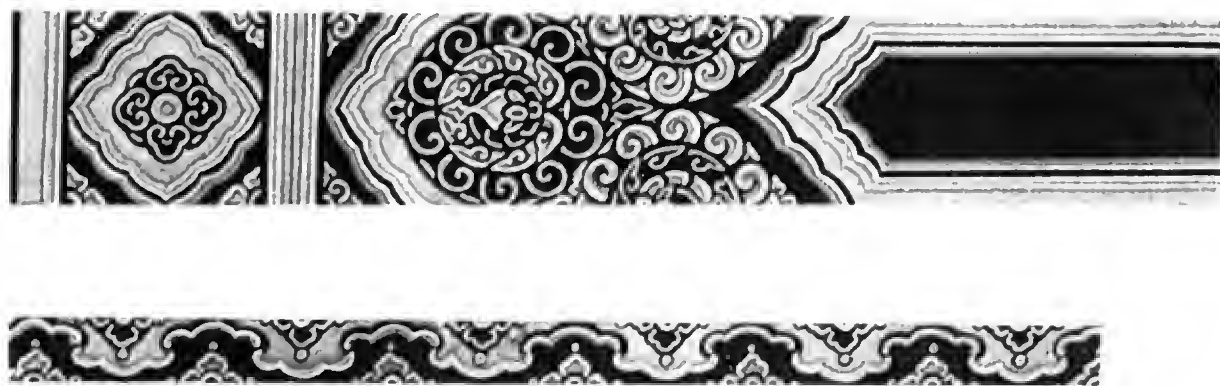


图 10－130　明式彩画小样（北京居庸关城楼，1996 年复原）

法。在以前各章我们已经说到，退晕可能来源于西域，据传由天竺传入，早期尚为晕染，即同色深浅边际不清。明代官式彩画的退晕，具体运用时分对晕和叠晕。对晕即相邻区域的色彩必青、绿相间，如枋心设青色，枋心外必设绿色，旋子花周围又是青色，旋子花瓣则为绿色，花心又为青色等，如此类推。而在圆圈状的旋花内，花心的青和花瓣的绿，各自晕色又皆由浅而逐渐加深，即为叠晕。

清代彩画也采用退晕，又发展为在晕色浅色的边缘勾白，以引起强烈的反差。明代地方彩画也有勾白的，但在官式彩画中还没有发现。明代官式彩画在总体上构成较为淡雅、柔和的风格。

明代文献有“苏式彩画”一词，苏式彩画至迟始于明是极有可能的，但迄今还没有在官式建筑中发现过。

二　清代彩画分类

明确地将清代彩画分门别类是清代晚期以后的事，见诸文字则更晚，如“旋子彩画”、“和玺彩画”等名词，均出自本世纪三十年代梁思成编的《清代营造则例》一书。分类不外考虑以下三方面的因素：一是主体纹饰的差异；二是与建筑等级的关系；三是同种图案细部的不同工艺区别。清代早期尚未建立明确的分类和名称，一般均直接按工艺做法或纹饰命名，如工部《工程做法则例》所载，用于殿堂的彩画有“金琢墨金龙枋心沥粉青绿地仗；合细五墨金云龙凤沥粉枋心青绿地仗上五彩；大点金沥粉金云龙枋心五墨；大点金五墨龙锦枋心；大点金空枋心；小点金龙锦枋心五墨；小点金花锦枋心；小点金空枋心；雅五墨空枋心；雅五墨花锦枋心；雅五墨哨青空枋心；土黄三色五墨空枋心；金琢墨西番草五墨花枋心；烟琢墨西番草三宝珠五墨；西番草烟琢墨金龙枋心；西番草三宝珠金琢墨；三退晕石碾玉五墨描机粉芍枋心；螺青三色五墨空枋心”，等等。可知此时尚无“旋子”、“和玺”之说。在《做法则例》颁行以后约一百八十年中，官式彩画又有了许多发展，尤其是大木彩画，不但图案更加丰富，做法更加繁多，而且与建筑等级形成了比较固定的对应关系，人们才开始对彩画重新分类。至本世纪八十年代以前，一般认为清式彩画即前举“和玺”、“旋子”以及“苏式”等三大类。近来一些研究者加以补充，形成了不同的分类。本书将清官式彩画归为四大类，即除上述三大类外，另列出“其他”一类，以概其余。

和玺彩画

和玺彩画出现和成型的时间，大约在明末清初之际，现存最早实例为紫禁城文华殿，其彩画成于清康熙年间。但是，有清一代始终未见“和玺”一词，近年有人认为和玺即《工程做法则例》所称“合细五墨”。

和玺彩画源于旋子彩画。明代大木彩画装饰的重心转向两端、枋心仅为平涂，此后很长时期人们一直习惯于“空枋心”，抓紧两头放松中间。经过二三百年，宫殿彩画朝着更加富丽堂皇的方向转变，开始在枋心内画花饰，而无论从建筑等级还是从枋心的长方形形状来说，都以画龙最为适宜，这就出现了枋心饰龙的旋子彩画。以后，又索性将“找头”部位的旋子，甚至两条箍头之间的“盒子”也改画为龙，和玺彩画遂从旋子彩画中脱胎而出。后来，又改变了分段边框线的形象，图案增加了凤纹、西番莲、吉祥草以至宗教题材，工艺上加大沥粉贴金用量以追求金碧辉煌，至此，和玺彩画才完全定型，成为最高等级的彩画，用来装饰皇帝登基理政和帝后起居的宫殿以及重要的宫门、城门，国家级坛庙中的重要殿堂以及重要的牌楼等，旋子彩画的等级乃降为第二（图 10－131～138）。

和玺彩画又可详分为以下几种：

一、金龙和玺。纹饰大部为龙，如枋心，不论青地绿地一律画二龙戏珠，青色找头画升龙，绿色找头画降龙，如找头较长则同时画升、降二龙，盒子画坐龙等，为最高等级（图 10－139、140）。二、龙凤和玺。主要纹饰为龙和凤，其构图，一龙一凤成组，称“龙凤呈祥”；或成组的龙凤交替，如相邻二间分别绘二龙戏珠、双凤昭富；也有的在枋心画龙凤，在找头画西番莲、灵芝，称“龙凤枋心西番莲灵芝找头和玺”。由于增加了凤，艺术气氛和象征意义都有所改变，等级上比金龙和玺稍逊一等，一般用在帝后寝宫（图 10－

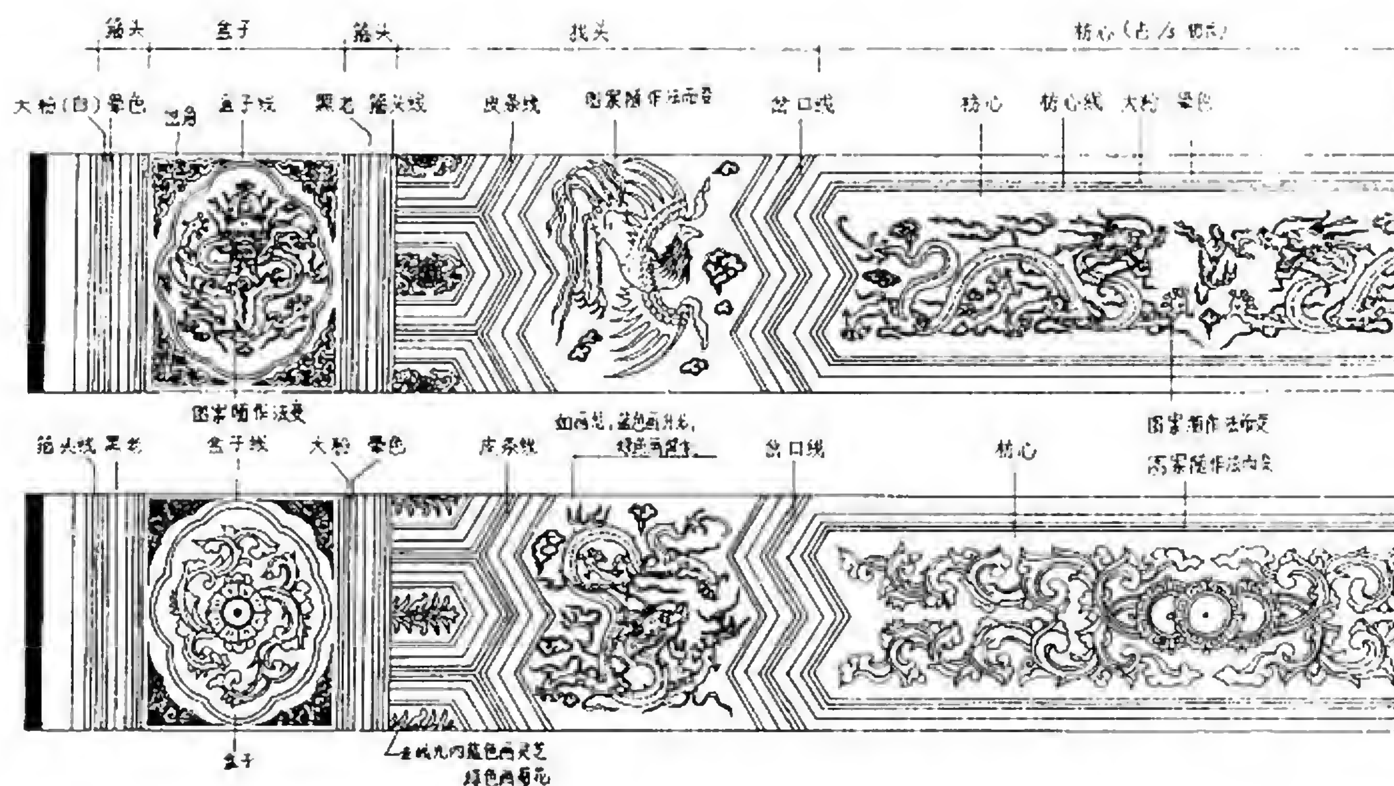


图 10－131　和玺彩画各部名称

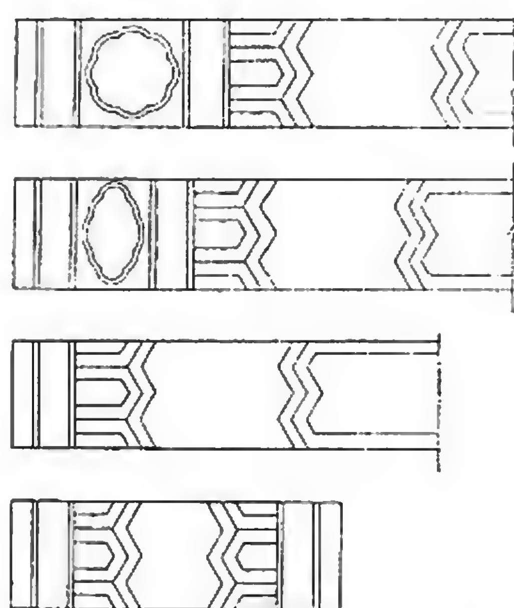


图 10－132　不同长度构件的和玺彩画构图

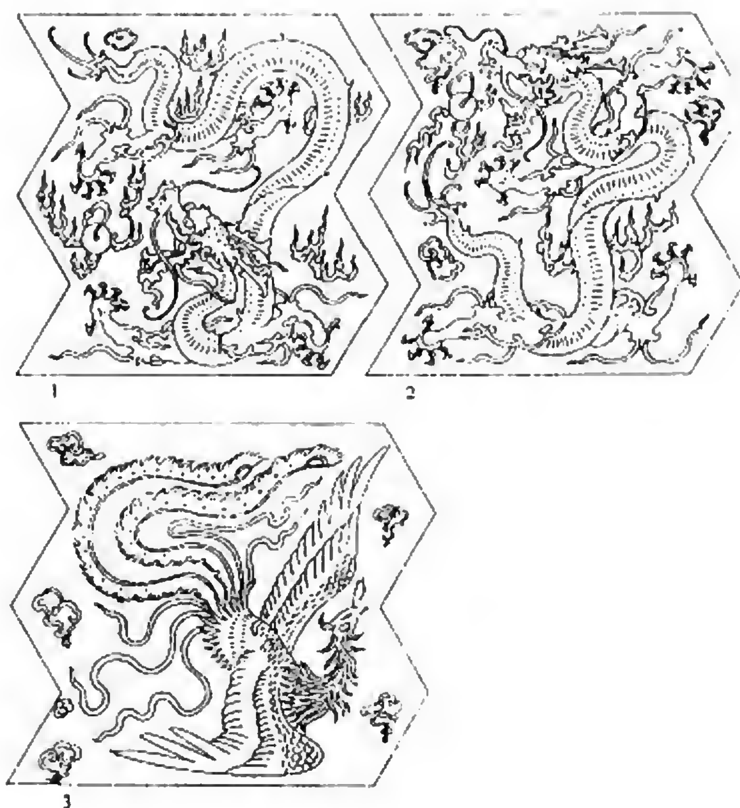


图 10－133　和玺彩画找头常见纹样

1　降龙　2　升龙　3　翔凤

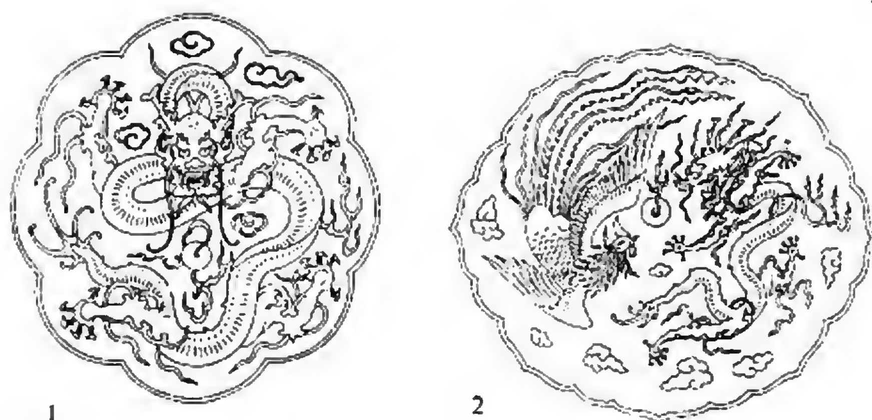


图 10－134　和玺彩画盒子常见纹样

1　坐龙　2　龙凤呈祥

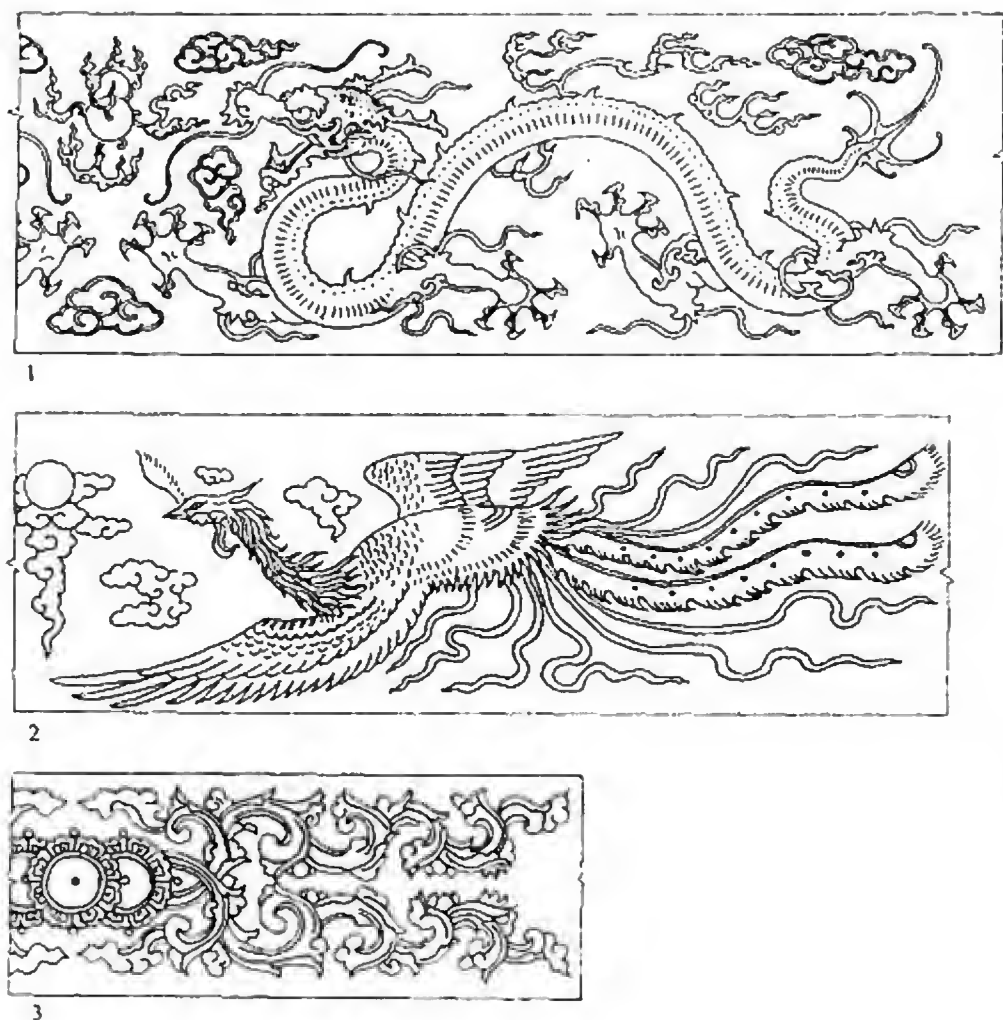


图 10－135　和玺彩画枋心常见纹样

1　金龙和玺　2　龙凤和玺或凤和玺　3　龙草和玺

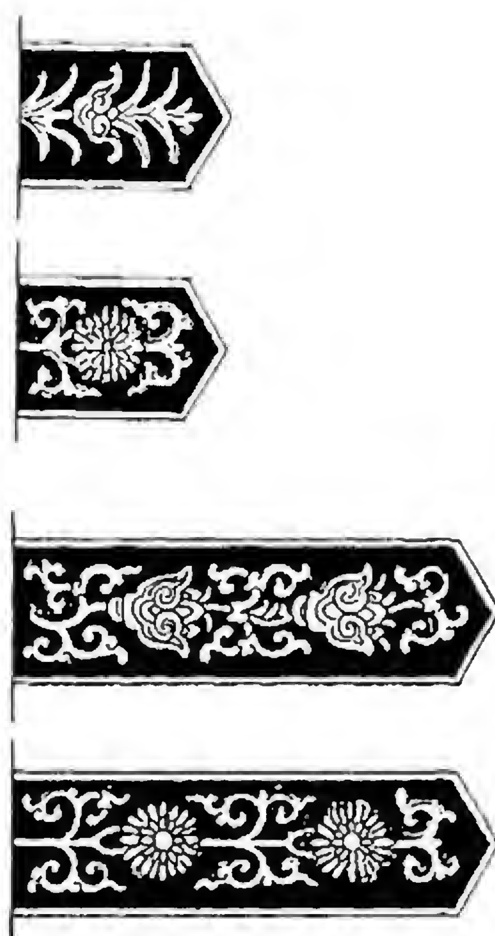


图 10－136　和玺彩画圭线常见纹样

1、3　灵芝　2、4　菊花

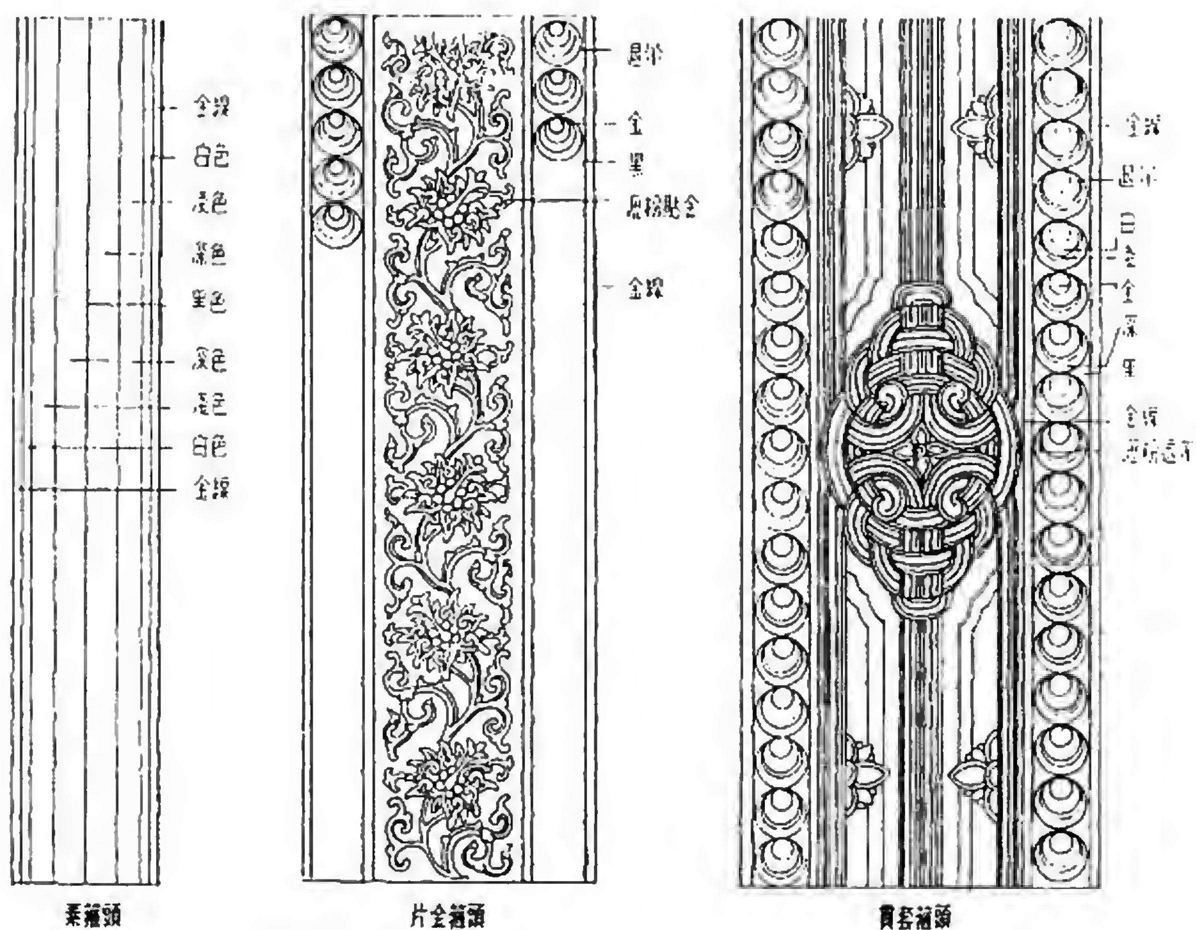
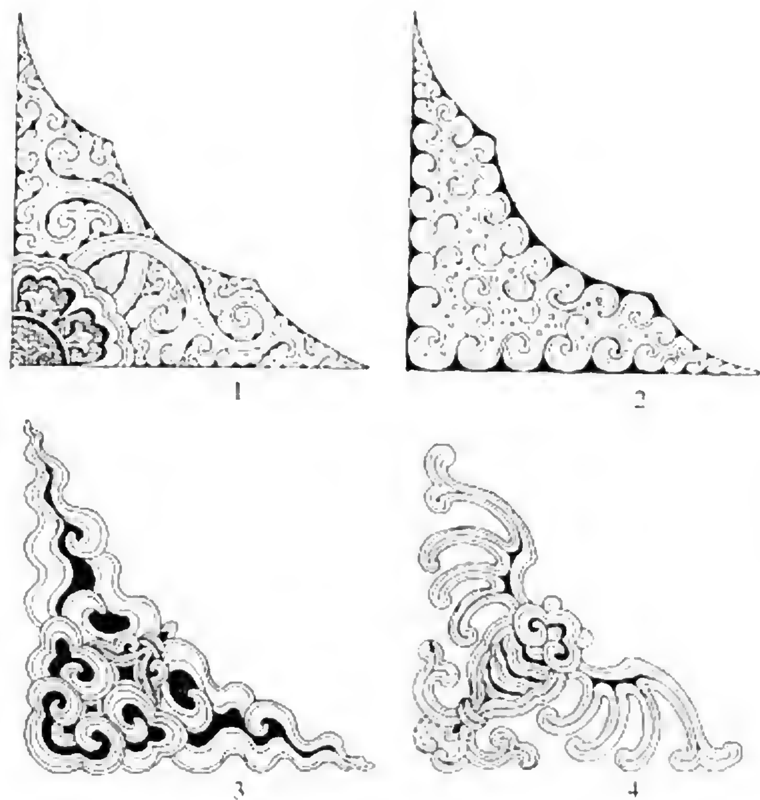


图 10－137　和玺彩画箍头常见纹样



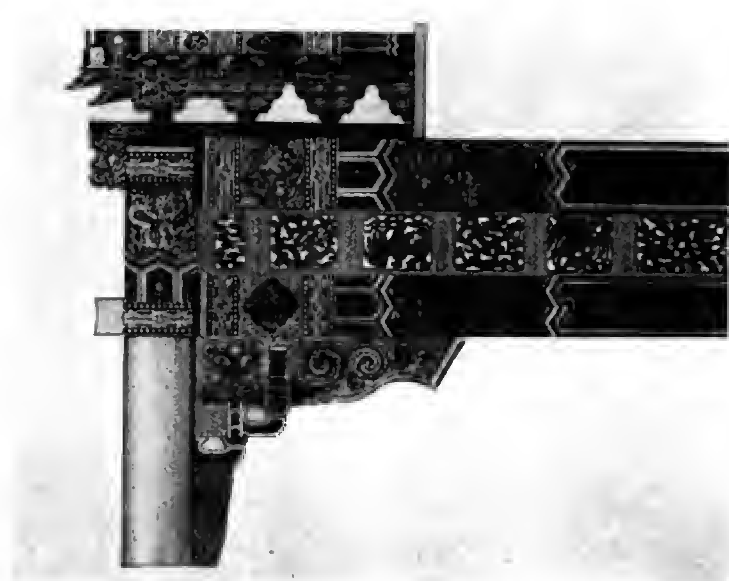


图 10－139　金龙和玺小样

图 10－138　和玺彩画岔角常见纹样（亦用于旋子彩画）
1　卷草　2　水牙　3　云　4　蝙蝠（福）

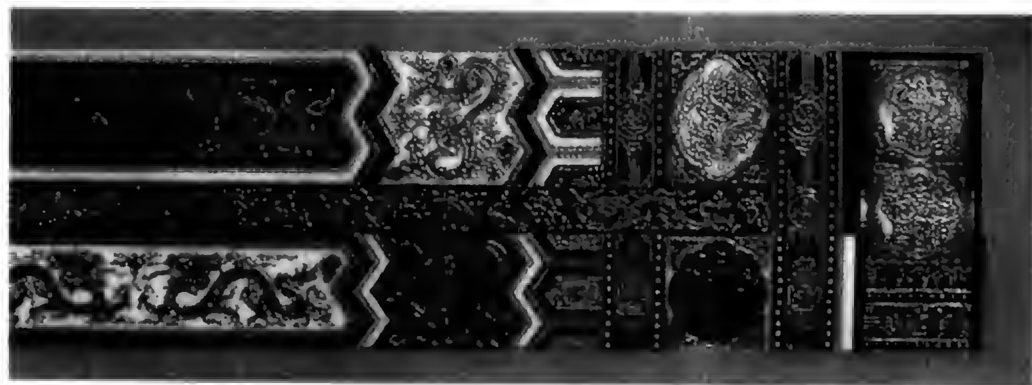


图 10－140　金龙和玺小样



图 10－141　龙凤和玺（紫禁城交泰殿，1975 年复原重绘）



图 10－142　龙草和玺（紫禁城贞度门）



图 10－143　凤和玺小样

141）。三、龙草和玺。图案由龙和大草（吉祥草）组成。大草常配以"法轮"，故又称"法轮吉祥草"或"轱辘草"。以草代龙的画法显然是有意冲淡气氛，或者是为了陪衬同一院落中金龙和玺或龙凤和玺的尊贵，故其等级更减一等，一般用于皇宫的重要宫门、中轴线上的配殿及重要寺庙（图 10－142）。四、凤和玺，以凤为主要纹饰。和玺彩画创立之初，是以龙为母题，故凤和玺在和玺彩画中具有特定的意义，用于皇后寝宫或祭祀土地神的重要殿堂（图 10－143）。

旋子彩画

旋子彩画在明代早期已十分完善，清代早、中期又发展出多种做法和画题。旋子彩画的等级划分明确而成系统，可以做得很雅素，也可以做得很华丽，应用范围甚广，除不准一般民居采用外，官衙和庙宇的正殿、重要坛庙的配殿以及城门楼、牌楼等都广泛采用。"旋子"一词最早也见于《清式营造则例》："最常见的是旋子（北平画匠称学子，亦曰蜈蚣圈）和和玺"。工匠还将旋子称为"圈儿活"，圈儿活或蜈蚣圈的用字当无问题，而"学"字有可能系"踅"（音学）字之讹。踅有盘旋之义，如王实甫《西厢记》第四本第四折："四野风来，左右乱踅"。"旋子"与"踅子"读音稍有不同，但"旋"字的形义较易理解，遂得通行（图 10－144）。

旋子彩画的等级与建筑等级虽有联系但又不完全一致，这应与经济状况有一定的关系，彩画的等级实际上是工艺复杂程度的标志。在建筑群内，中轴线上的建筑常采用相对高一些的等级。今天所能见到的旋子彩画大部分是清代中、晚期作品，与清工部《工程做法则例》记载的名称已有不同，其详细分类可有如下九种



图 10－144　旋子彩画小样

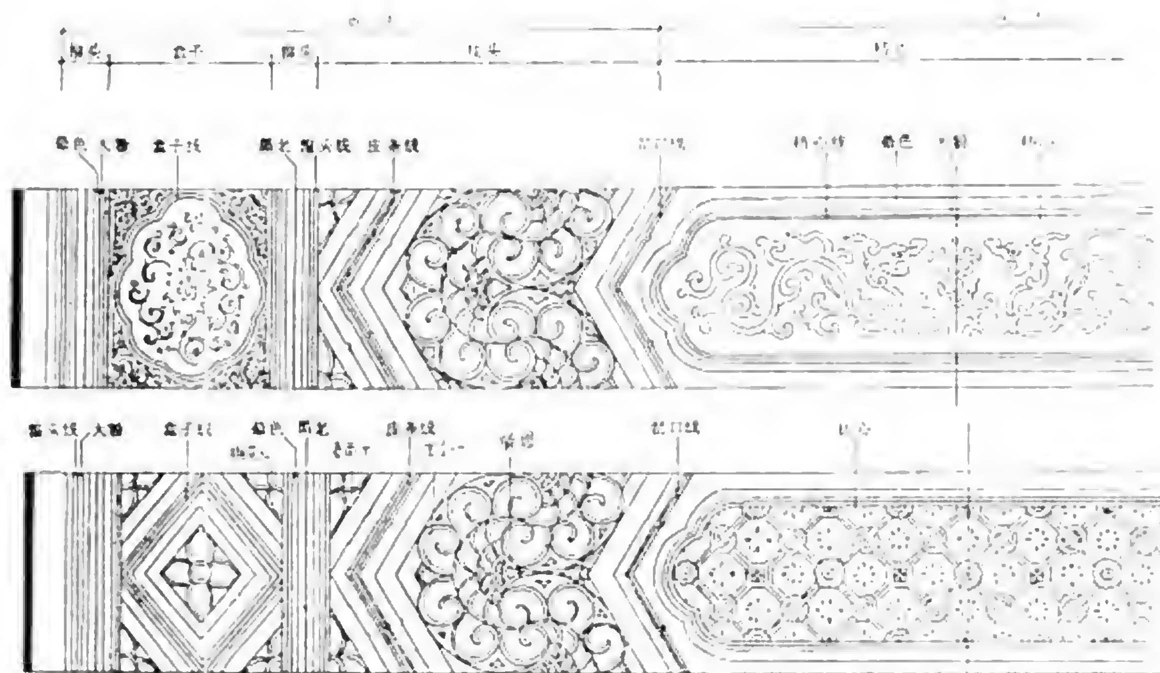


图 10－145　旋子彩画各部名称

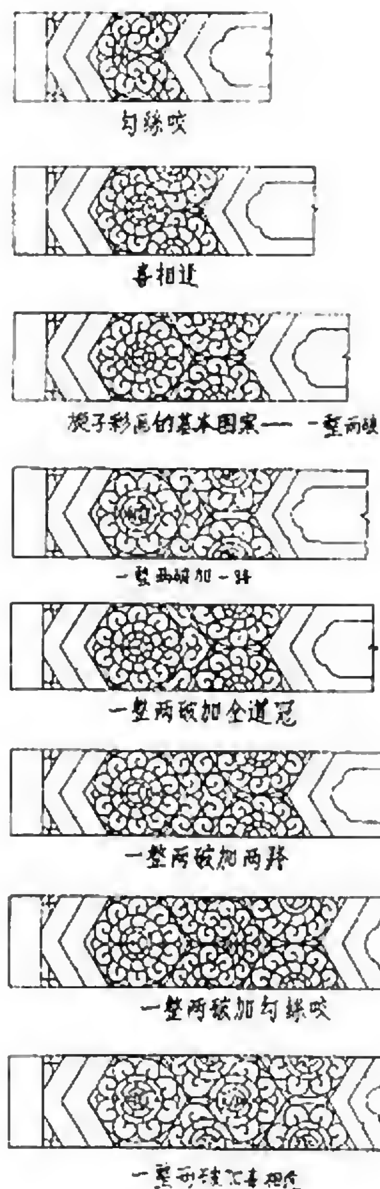


图 10－146　不同长度构件的旋子彩画找头构图

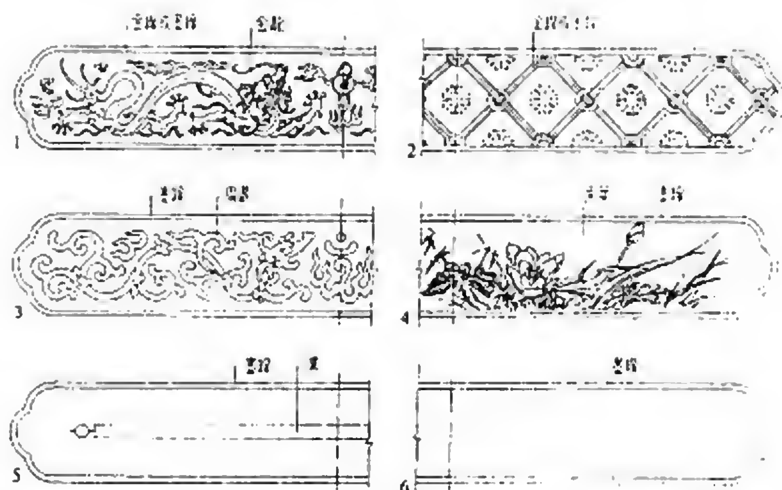
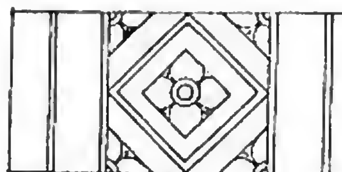
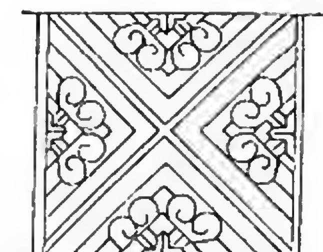


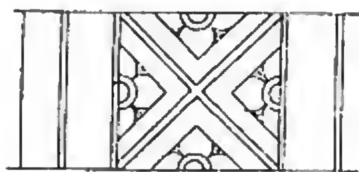
图 10－147　旋子彩画枋心常见纹样

1　龙　2　锦　3　夔龙　4　黑叶子花　5　一字（一统天下）　6　空枋心（普照乾坤）









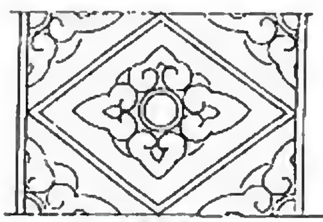


图 10－148　旋子彩画盒子常见纹样

（图 10－145～148）：

金琢墨石碾玉彩画和烟琢墨石碾玉彩画　所谓“石碾玉”，是指所有“大线”及旋子各路瓣旋花均为退晕，或言其细致而华丽。“大线”是分割整体构图各部分的边界线，又称“锦枋线”，即箍头线、盒子线、皮条线（找头外端）、岔口线（分隔找头与枋心）与枋心线等“五大线”的总称。若石碾玉彩画的全部大线、旋子各路瓣及细部纹饰的轮廓均沥粉贴金，即为金琢墨石碾玉。若旋子各路瓣不再贴金而改画墨线（其他大线仍为沥粉贴金），则为烟琢墨石碾玉。以上两种旋子彩画，是旋子彩画中工艺最复杂，也是用金量最大的（图 10－149、150）。

金线、墨线大小点金彩画　点金彩画同石碾玉彩画的主要区别是：一、前者的旋花和栀花不再退晕；二、贴金量少于石碾玉。若仅主要大线贴金，旋子各路瓣不再贴金，称“金线点金”。连主要大线也不贴金

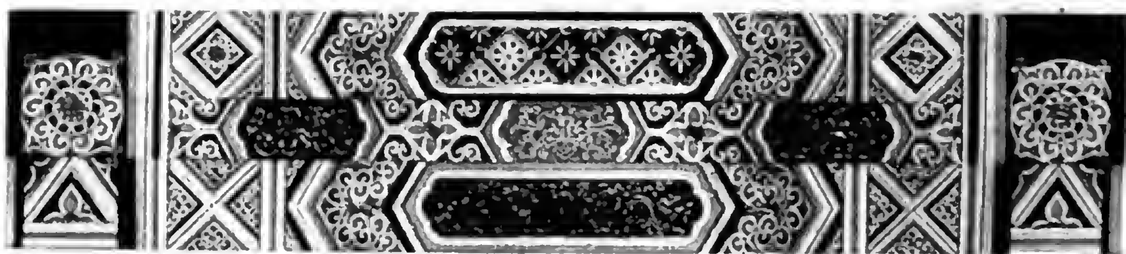


图 10－149　金琢墨石碾玉旋子彩画小样

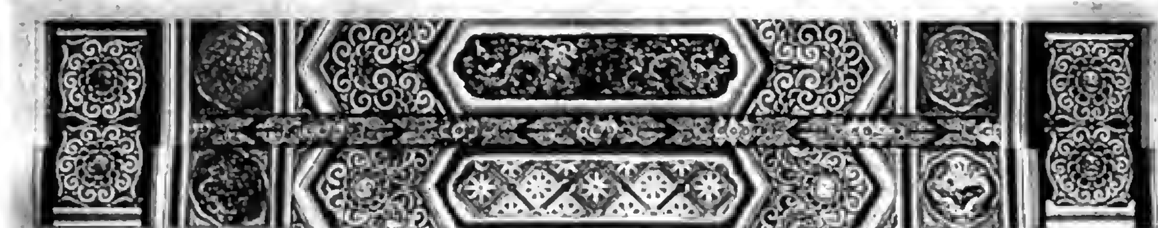


图 10－150　烟琢墨石碾玉旋子彩画小样

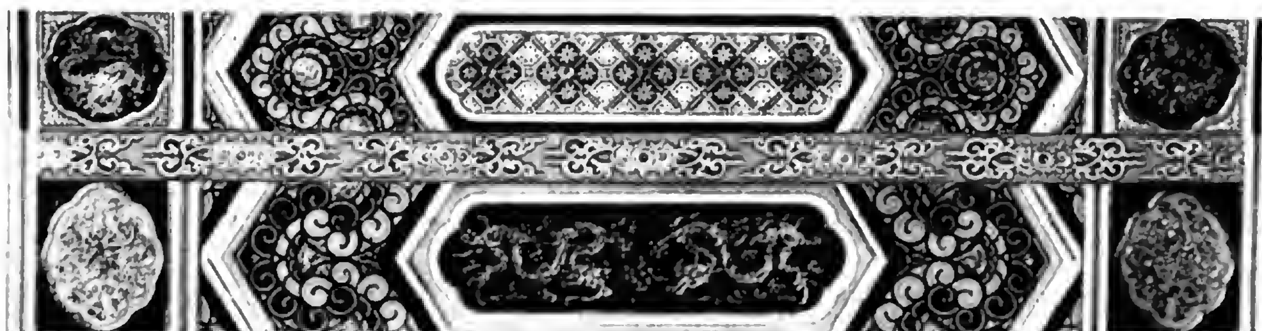


图 10－151　金线大点金旋子彩画小样

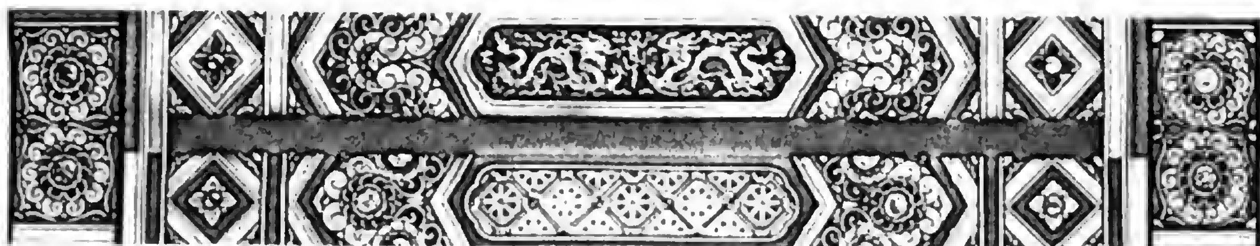


图 10－152　墨线大点金旋子彩画小样



图 10－153　墨线小点金旋子彩画小样

的称“墨线点金”。其他部位适量“点”金，依点金量的大小而有大、小点金之分。如在找头的旋眼、栀花心、菱角地、宝剑头贴金者称“大点金”；仅在旋眼、栀花心贴金者称“小点金”。如此，上述不同的工艺组合，可有“金线大点金”、“金线小点金”、“墨线大点金”、“墨线小点金”四种。金线小点金彩画很少出现，故墨线小点金彩画往往即称为小点金彩画（图 10－151～153）。

雅伍墨彩画　雅伍墨的最大的特点是完全不用金，也不退晕，具有青绿素雅的调子，与上述六种旋子彩画那种华丽、繁富、金光闪亮的特点形成鲜明对照（图 10－154）。

雄黄玉旋子彩画　以黄色的雄黄或其他材料为地色，绘以退晕的青绿旋花彩画，留出地色较多，也不贴



图 10－154　雅伍墨旋子彩画小样

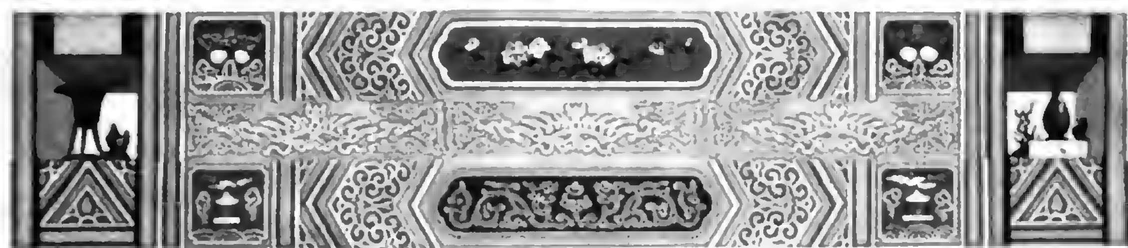


图 10－155　雄黄玉旋子彩画小样

金。这类彩画除了不像一般旋子彩画那样金光闪闪以外，更一反以青绿冷调子为主，而更多带有暖调子。由于雄黄具有防虫功效，所以这类彩画很可能是专门用于某些坛庙库房及其他更需要防虫的建筑。如北京北海阅古楼为书库，内梁上旋子彩画即以雄黄与铅丹合为橘红色地，二色皆有毒（图 10－155）。

混金旋子彩画　最大的特点是整个画面不施任何颜料，纹样以沥粉贴金线道勾出，全部贴以金箔，因此通体金黄，耀眼生辉，其工艺却是旋子彩画中最简单的。官式彩画往往以贴金的多少来显示建筑等级，但混金却是例外，若单纯以用金量衡量，它甚至超过了金龙和玺，故混金做法只能显示房主的富有和审美趣味，并不说明建筑等级之高下。

上述九种旋子彩画的找头都画旋子。根据找头的长短比例，旋子有多种形式及搭配方法，务使图案配置匀称得当。如比例较短的找头可仅用“勾丝咬”，稍长者用“喜相逢”，更长者为“一整二破”、“一整二破加一路”、“一整二破加金道冠”、“一整二破加二路”、“一整二破加勾丝咬”，“一整二破加喜相逢”，以至“两整四破”或更多。若找头特短，也可只画栀花。盒子与枋心内的纹饰从简单到复杂差异很大，如枋心从空枋心、一字枋心、夔龙黑叶子花枋心、锦纹枋心到龙纹、凤纹枋心等。纹样的选定多与彩画等级配合，如金琢墨石碾玉多用龙、凤枋心，金线大点金多用龙、锦枋心，雅伍墨常用空枋心或一字枋心，在同一建筑群中因建筑主次分别施用。

苏式彩画

前已谈及苏式彩画可能始于明代，至迟到清代早期已开始成为官式彩画的一种。清工部《工程做法则例》记载的苏式彩画有聚锦、花锦枋心、博古、寿山福海、五福庆寿、福如东海、锦上添花、年年如意、福缘善庆、群仙捧寿、花草枋心和金琢墨等品类，可以见出其题材的多样，但大多皆以较规则的图案形式出现。大量绘以写生式传统国画乃至西洋水粉画风格的苏式彩画则是民国以后的事了。

“苏式”一词，一般解释为苏州地区的式样。苏州地区现在的民间彩画大多比较简单，以锦纹为主，据称老艺人的腹稿有七十二锦之多。作为官式彩画一大种类的苏式彩画，在清代早中期曾大量使用锦纹，推想确与苏州有关。但从近代实物上看，两者在纹饰、工艺或色彩上实际已颇多不同。所以，与其说“苏式”来自苏州，不如说只是借鉴了苏州以吉祥图案和锦纹图案为主的纹样而自行发展起来的，已经北方化和官式化了，形成了自己繁富、艳丽的特点，实际仍为京式。而苏州的地方彩画由于艺术环境的不同，毕竟与官式苏画歧路而行，且一直没有更多的发展。苏式彩画与旋子彩画、和玺彩画等庄重严谨的风格差别明显，以活泼、清新、富于生活气息和故事性等特点独树一帜，在清代园林和住宅中最为盛行。

苏式彩画可分为枋心式、包袱式、掐箍头搭包袱、掐箍头和海墁苏画等五种构图方式。

枋心式与旋子彩画构图相似，即由各占三分之一的两端找头（及箍头）和枋心组成。只是找头内不画旋

花，而改画卡子、锦纹、各类团花和聚锦。枋心内多画博古或写生画，是苏式彩画的早期形式之一。与旋子彩画的相近，也透露出苏式彩画官式化的过程。有时连找头也具有旋子彩画的特征。这些彩画，也可以说是具有苏画特征的和玺彩画或旋子彩画（图版 264）。

包袱式与枋心式的最大不同在于枋心的变化，将之改成了呈开口朝上的弧形图案边框“包袱”。有时又将檩、垫板和额枋等上下三件由原来的分别构图改为合并构图，使包袱比起原来的枋心，不但由狭长变为半圆，而且面积增加了许多。这一突破无疑有利于包袱内的构图，也为苏式彩画风格的变化开辟了新天地（图版 265）。

掐箍头搭包袱是从包袱式简化而来，找头部位只刷红油漆不再做彩画（图版 266）。

掐箍头更加简洁，只画两端箍头，其余均刷红油漆，更加安静素雅（图 10－156、157）。

海墁苏画的“海墁”喻其无边无际，打破了梁枋彩画的箍头、找头、包袱（或枋心）三段式构图的程式，自由随意，是清式彩画中的“返祖”现象，但画风仍为清式（图 10－158～162）。

苏式彩画如按工艺做法命名，又有金琢墨、金线、墨线、黄线和混金做法诸种。

金琢墨是最华丽的苏式彩画，主要线路花纹沥粉贴金、退晕，画面十分精致绚丽。金线苏画最为常见，主要线路均沥粉贴金，但轮廓内不再退晕，画面也较丰富精细。墨线苏画与黄线苏画的主要线条用墨或黄色绘出，各部位的细部常相应简化。由于不贴金（只偶而在极个别部位点金），所以具有地方彩画的特点。尤其是墨线苏画，墨气盎然，古韵十足，自有一定的品位。混金做法的苏式彩画沥粉图案只贴金，不分色。有时用于局部，如包袱等处，或只用来做图案的衬地，叫“窝金地”。混金做法可以显示财富和主人的特殊爱好，但艺术品位未见其高，只可算是一种特例。

此外，还有一种不太规范、更具地方特点的苏式彩画，是外地艺人（主要来自山西和东北）进京献艺或京城艺人对地方彩画表现出浓厚兴趣的创作，往往构图细密，锦纹较多而用金量较少，没有金碧辉煌的气

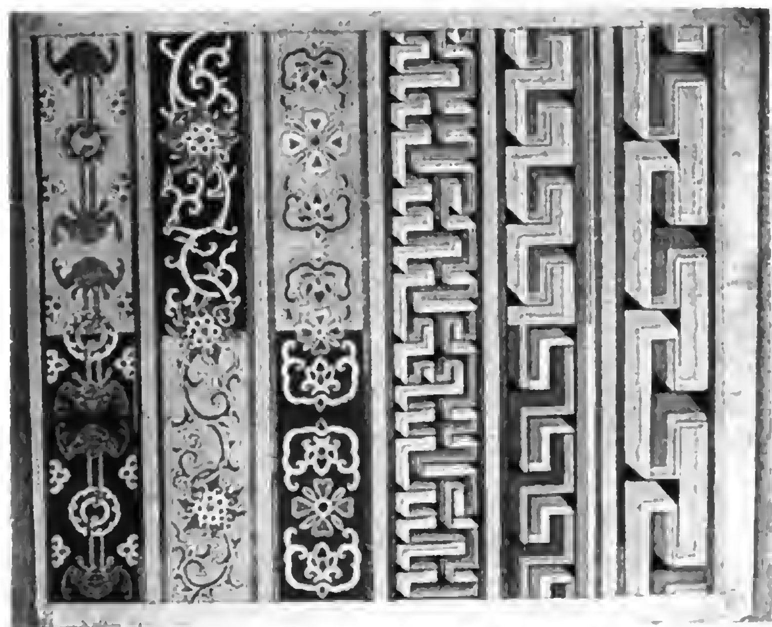






图 10－156　苏式彩画箍头常见纹样小样

图 10－157　掐箍头苏式彩画（北京北海）

图 10－158　海墁苏式彩画（紫禁城长春宫）

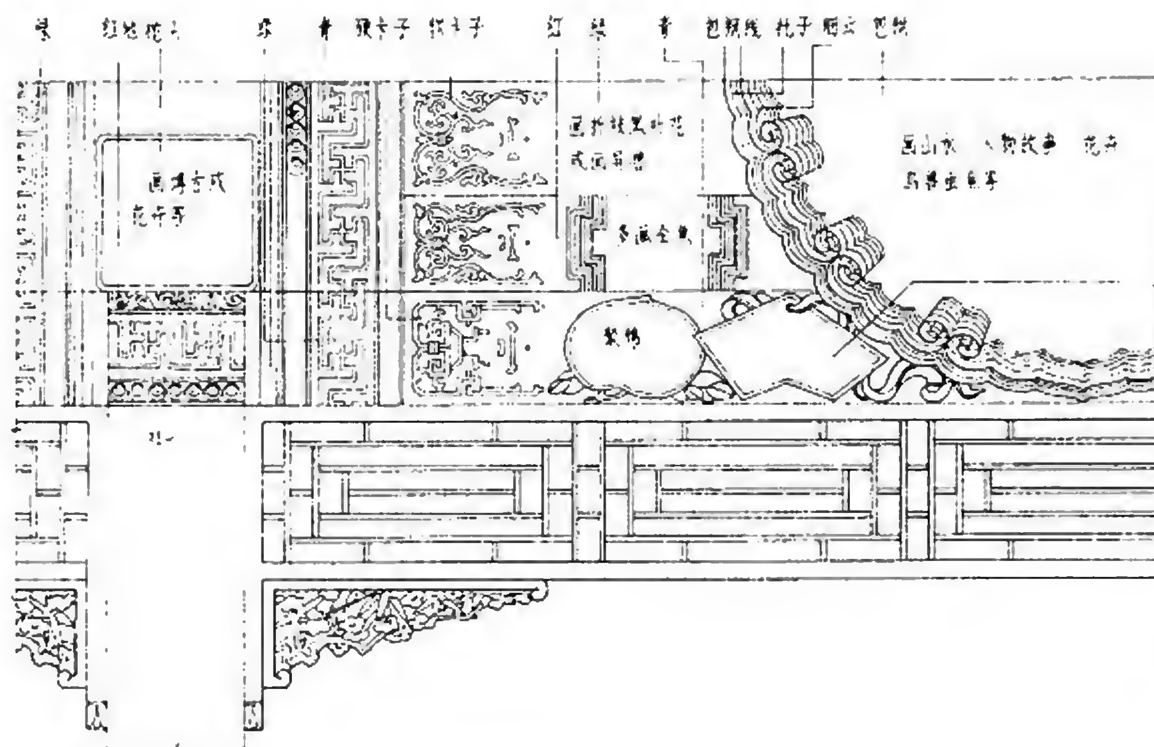
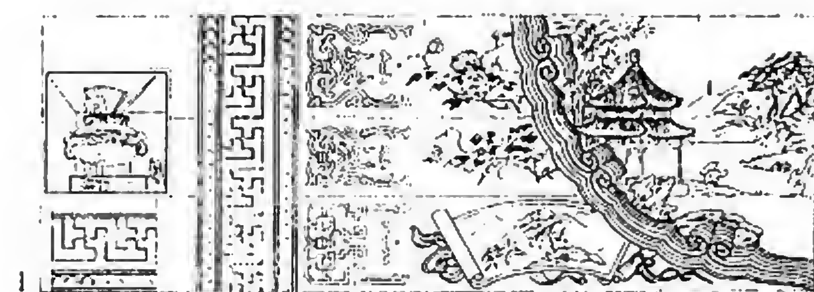


图 10－159　包袱式苏式彩画各部名称



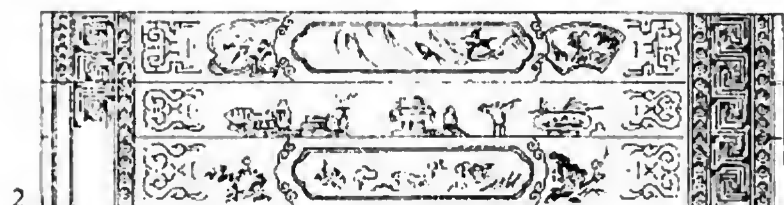


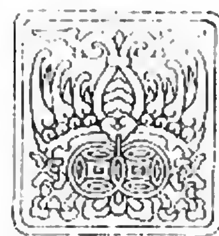


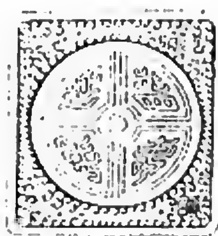


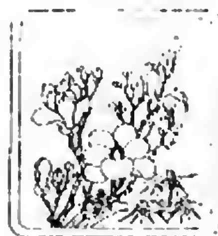


图 10－160　苏式彩画五种构图

1　包袱式　2　枋心式　3　海墁　4　掐箍头搭包袱　5　掐箍头

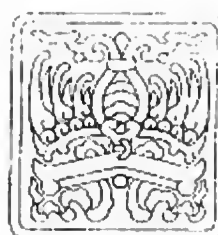


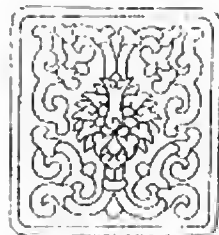


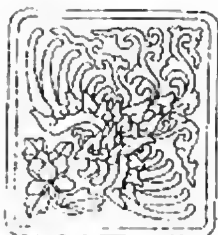












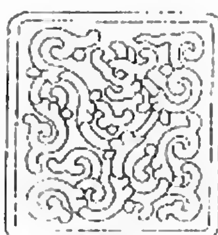


图 10－161　苏式彩画柁头（梁头）常见纹样

1　福在眼前　2　汉瓦　3　花卉　4　博古　5　博古　6　福庆　7　西番莲　8　夔凤　9　夔龙

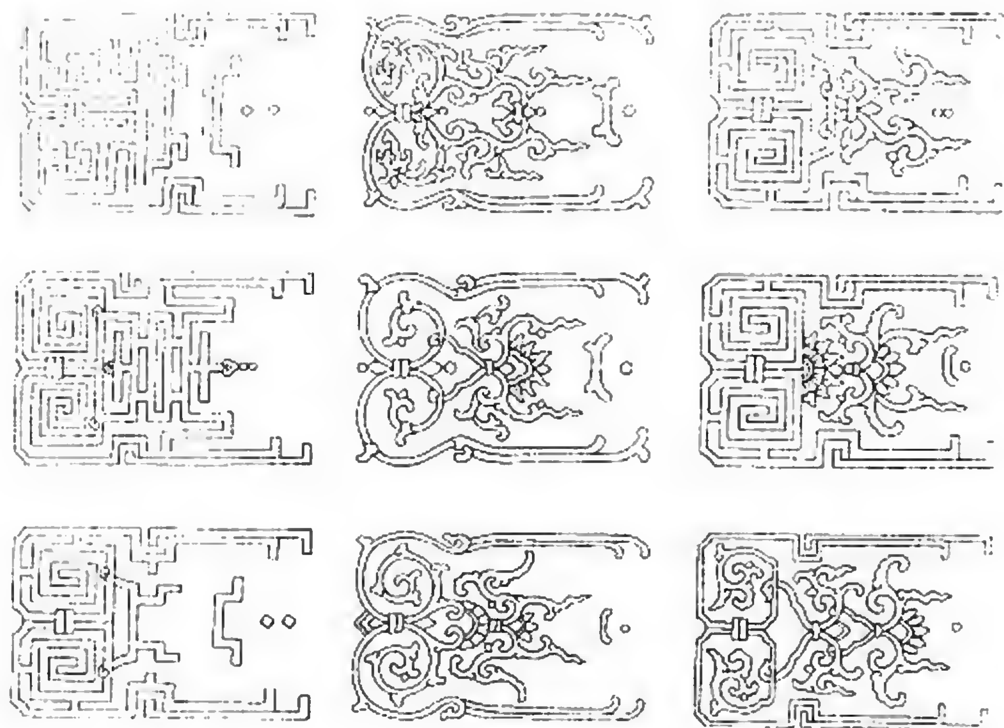


图 10－162　苏式彩画卡子常见纹样
左　硬卡子；中　软卡子；右　和合卡子

氛，但能以大量的工时换得一种值得玩味的艺术效果，虽无法取代正宗官式苏画，仍可在京城民间尤其是喜欢标新立异的铺面房中争得一席之地，也偶用于园林。

其他类彩画

和玺、旋子与苏式三类彩画，程式化和独立性都很强，构图规范，各自体系庞大而完整，是清代官式彩画的主流。三类以外，还有一些用得较少的特别形制，统归此类：

吉祥草彩画　又称宝珠吉祥草彩画，工匠称之为“楞草”或“关东大草”，风格粗犷、豪放，以暖色为主。此式彩画源于东北，随清王朝传入关内，早期至中期曾有少量应用，后与其他彩画融合，如和玺中就有龙草和玺。现存吉祥草彩画的实例见于紫禁城午门（图版 267）。

海墁彩画　海墁彩画与海墁苏画的区别是不但打破了梁枋彩画三段式的构图，更打破了官式彩画只画上架不画下架的惯例，有时还延伸到了廊内、室内的大木甚至墙壁上。海墁彩画虽然所绘范围很大，画题却只有一个，常见的如斑竹纹（匠人称这样的房屋为“斑竹座”）、海墁藤萝、海墁葡萄、海墁流云（流云百鹤）等（图版 268）。

云楸木彩画　是在所有大木构件上绘适于远观的假木纹，纹理与木色仿楸木，追求一种原色美。

还有一些彩画具有综合性的特点，像和玺与旋子的结合、和玺与苏画的结合、旋子与苏画的结合等（图版 269）。

此外，在清代宫殿中还有一类秘而不宣的彩画形式，即在顶棚内脊檩或山花等隐秘位置绘春宫画，匠人们称之为避火图。古代喻男女之事为云雨，此或以云雨可以避火，以取吉祥。

三　清代彩画分期特征

明、清文献几乎没有留下什么彩画图样，实物上的彩画有“三十年一画”之说，前画常被后画覆盖，所以今天所能见到的实例大多是清末以后的，偶遇乾隆原作已属希罕。过去研究清式彩画，确切说只是在研究清末甚至近代的作品。近年一些研究者开始对清式彩画的分期特征进行研究，兹将有关成果综合介绍如下：

明清是中国建筑彩画发展史上的全盛时期，至清代达到最高峰。清代最辉煌的时期是早期和中期。晚期虽也有发展，主要只是在色彩和苏式彩画方面。清代彩画可分为三期，顺治至康熙为早期；雍正至嘉庆为中期；道光至光绪为晚期。

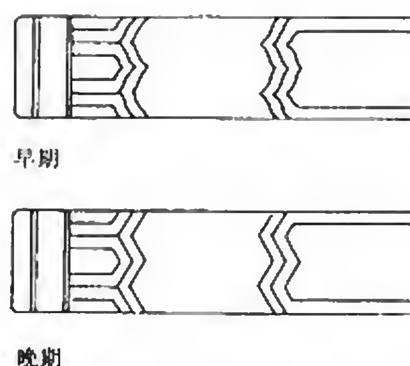


图 10－163　皮条线、岔口线分期特征

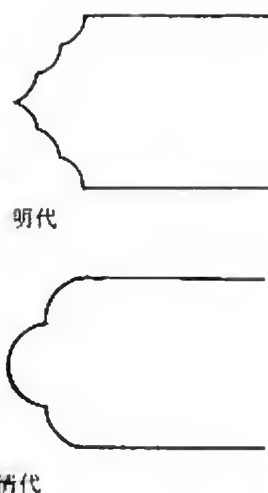


图 10－164　明、清枋心头式样特征

和玺彩画分期特征

各时期和玺彩画的不同，主要表现在找头与枋心部位分段大线的线型上。早期延续明代的做法，斜线均由弧线组成，构成莲花瓣状。中期开始出现由直线组成的上下相重两个“＜”形，构成圭形，称为“圭线光”，圭形内绘有纹饰，风格更为庄重。晚期圭线光已成定型。其他分期特征如：早期图案线条习惯为墨线，用金量较少，连枋心龙凤一般也不采用成片贴金（称“片金”）做法，和玺彩画金碧辉煌的独特风格尚不显著；中期以后用金量大增，线条变为沥粉贴金，甚至许多花纹也作片金，贴金面积达到了仅次于青绿主色面积的程度，在纹饰和色彩装饰效果两方面都已明显区别于旋子彩画和苏式彩画。早期的细部图案也不如中、晚期丰富，如仅用“死箍头”（只作色彩退晕而无图案的素箍头），中期以后才有“活箍头”，即在箍线线道内也绘纹饰。早期较简单的吉祥草彩画至中期与金龙和玺融合成龙草合玺（图 10－163、164；图版 270）。

旋子彩画分期特征

典型的三段式旋子彩画在明末已经形成，至清代早期进一步定型为每段各占长度三分之一的“分三停”布局；主要图案框线如皮条线、岔口线及枋心端头的造型，亦与和玺彩画的发展趋势相近，从明代由多段弧线组成逐渐改为由直线和简洁的外凸弧线组成；旋花的组合方式开始增多，由“一整二破”演化出“喜相逢”、“勾丝咬”等；旋花的细部仍保留着明代“凤垂瓣”画法，但路数增多，由明代的三路瓣变为五路瓣；旋眼由明代写实的莲花心向抽象化方向过渡，有简有繁，尚未定型；箍头由明代的细线变为较宽的带状线。此时盒子的画法仅有“死盒子”一种，即以图案为主的盒子，内绘栀花、十字别、四合云等；枋心由明代的空枋心发展为一字枋心、锦枋心和龙枋心；平板枋上的纹饰沿用了明代降幕云图案，只是局部稍有变化，此后一直延续到晚期。平板枋纹饰此时还出现了明代没有的“旋花卡池子”画法，是中、晚期流行的“半拉瓢卡池子”的早期形式。清代早期的色彩在明代青绿调子纯净素雅的基调上加大了红色和贴金的比重，尤其是在退晕工艺中增加了勾白线，使旋子彩画显得华贵、艳丽、对比强烈。

中期的旋子彩画在各方面都已十分规范。此时旋花路数又从五路瓣恢复为三路瓣，每路花瓣加大，数目相应减少。旋花的画法已十分程式化，固定为抽象的涡旋状图案；旋眼已定型为抽象的程式化画法，所占面积大，贴金后特别醒目。旋花的组合方式除一整二破、勾丝咬、喜相逢外，还有诸如在一整二破的基础上加一路瓣、加金道冠或加勾丝咬等各种更加灵活的方式；箍头线进一步加宽，但仍未退晕；盒子画法除图案式的“死盒子”外，还出现了博古、夔龙、寿字、龙凤、花卉、异兽等多种形式活泼的所谓“活盒子”。原有的“死盒子”的构成也有了变化，出现了在方形内含一斜置菱形的“整盒子”与方形内由对角线划分四块的“破盒子”。枋心纹样进一步丰富，增加了夔龙、莲草、写生花卉、楞草（轱辘草）等多种内容。其他部位的纹样内容也更加丰富，如平板枋除原有的降幕云和旋花卡池子两种外，又增加了跑龙、半拉瓢卡池子、栀花、长流水等（图版 271、272）。

旋子彩画在中期完全定型后，一直延续到晚期，只是在色彩和工艺上有所变化，如贴金旋眼面积变小，"光泽色"所显示的华贵感已难与国力强盛的乾隆时期相比。又如箍头退晕，色彩更加丰富，风格更为细腻。

苏式彩画分期特征

苏式彩画逐渐形成于清代早期至中期，这两个时期的主要特征如枋心式较多，主要大线常以花边图案的形式出现。包袱式的包袱较大，一般占构件全长的一半左右。包袱的边框有"边子"和"烟云"两种，前者的纹样有卷草、锦纹或流云；后者以多层叠晕为特色，可多达五层至九层，又分软、硬两种，软者的轮廓线由曲线构成、硬者由折线构成。箍头多为无纹饰的"死箍头"。画题为吉祥图案、锦纹和图案化的花纹如团花、夔龙、夔凤、福字、寿字等；虽也有花卉、山水，但很有限，且只画在"聚锦"那样的小面积图框里。卡子的画法比起晚期来要简练清秀。总之，这两个时期的苏式彩画不依赖沥粉贴金的装饰效果，更没有一挥而就的大写意画法，图案性强，装饰味浓，画面工整，细腻耐看。

晚期苏式彩画以包袱式居多，但包袱较短，约占构件全长的三分之一，"烟云"完全取代了"边子"，"死箍头"演化为"活箍头"，即内绘由万字或回纹、连珠组成的连续图案。卡子分软硬两种，前者为曲线构成，绘在绿地上，后者为直线构成，绘于青地。最重要的还在于包袱（或枋心）、池子内画题的改变，即原来的吉祥图案、锦纹和图案化纹样如团花、夔龙等，被写生绘画的"白活"代替。"白活"是在白地色上自由作画，绘以翎毛花卉。清末至民国，艺人受中国画和西洋水粉画的影响，画题更为丰富，举凡翎毛花卉、山水亭殿、人物故事如三国、西游、红楼等皆可入画，出现了强调透视的所谓"洋山水"。至此，虽然苏式彩画的整体格式未变，却转向了以包袱内的国画或水粉风景画为中心，侧重图画而非图案的效果，气氛更加活泼，富于人情味和故事性，宫廷味已不那么浓重了（图 10－165）。

"白活"虽与国画有关，仍有颇多差别。人称纸上之画为文人画，建筑上的画为匠画。文人画往往留大片空白，匠画则必须构图饱满。文人画墨色可浓可淡，可清晰也可朦胧，匠画则必须深浅有较大反差，用色用线夸张，使远观也能看清。文人评画常以"匠气"为贬抑之词，其实，建筑上的画若"文气"十足，却必不为美。在建筑上作画还要有一套纠正视差的特殊方法，抬头举手做画的功夫也自有其难为之处，故老艺人常自谑"高头派"。总之，"高头"之画与文人之画是不能互相替代的。

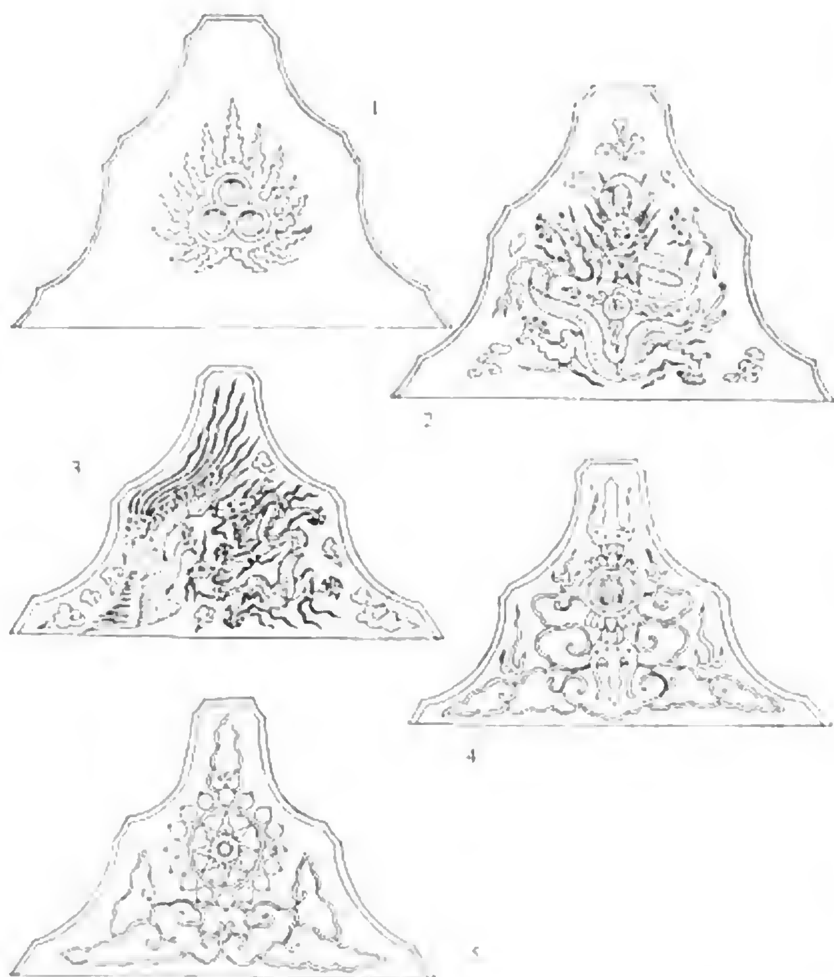
四　斗拱、天花、椽子彩画

上述种种特征，主要指绘于大木梁枋构架上的彩画，而诸如斗拱、天花、椽子等构件上的彩画则另有规律，与和玺、旋子、苏画等梁枋彩画并没有必然的对应关系。

斗拱彩画以青绿为主调，其中斗、升为一类，拱、翘、昂为另一类，凡此类施青，彼类必施绿，相邻斗



图 10－165　清末在苏式彩画包袱内出现的"洋山水"（北海静心斋）



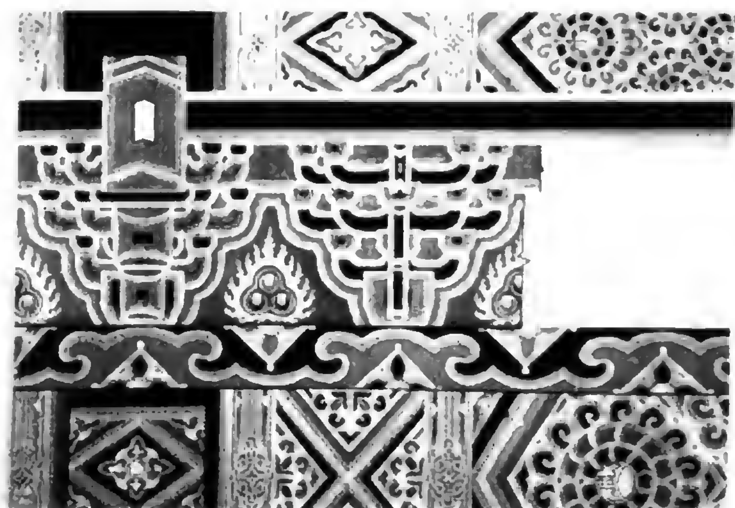


图 10－167　斗拱金琢墨彩画小样

图 10－166　拱垫板彩画常见纹样

1　三宝珠火焰　2　坐龙　3　龙凤　4　宝杵祥云　5　宝珠祥云

拱则相反施色，呈规律性的变化。斗拱的彩画惟边线画法有多种方式，早、中期有两种，一称金琢墨斗拱，即边线沥粉贴金，退晕，齐白粉线；另一称烟琢墨斗拱，将沥粉贴金改为勾墨边。晚期又增加三种，一称平金斗拱，也叫金线斗拱，不沥粉，不退晕，只贴平金，齐白粉线；二称墨线斗拱，将贴平金改为勾墨边；三称黄线斗拱，只勾黄边，齐白粉。后三种实际上仍是早、中期的延续，只是工艺上的简化。在重要建筑中，即使到了晚期，仍以早、中期盛行的两种琢墨画法居多。

垫拱板多画火焰三宝珠、龙凤、草、佛莲、佛梵字等，简单的只刷红油漆（图 10－166、167）。

天花由支条架成井字方格，格内安天花板。天花彩画的构图是在各方形天花板正中绘圆形图案，称“圆光”，圆形外的四周为“方光”，方光四角绘岔角花，方光以外称大边，再外即支条。天花彩画早、中期已十分丰富，仅清工部《工程做法则例》中就有如“金琢墨沥粉天花圆光正面龙剔三青地岔角”、“金琢墨沥粉天花圆光龙凤大绿地剔三绿岔角”……等十余种名称。晚期的天花没有太多的变化，只是色彩搭配更加程式化，如圆光一般用青色作地，方光用浅绿（二绿），大边用深绿，支条用绿色。支条近交接处称燕尾，绘有十字形彩画。燕尾正中为轱轳，多金色。除大边仅施素色外，各彩画纹样繁多，不可胜记（图 10－168－170；图版 273）。

椽子分飞檐椽（最近檐端，椽头均方形）和老檐椽（托在飞檐椽下，椽头退在檐内，有圆有方）两种，列在檐瓦下，自成两条点状饰带。早、中期的椽头彩画式样也已相当丰富，《工程做法则例》记载的就有“龙眼宝珠圆椽头”、“寿字圆椽头大青地”……等十余种，晚期多龙眼（又称虎眼，仅用于圆椽头）、寿字、万字、栀子花和百花。百花即每一个椽头上的写生花草各不相同。此外还出现了福寿、福庆、福在眼前、梵字、四合云等新式样。椽头地色至晚期已趋于定型化（参见本节建筑油饰部分）（图 10－171）。

此外如角梁底、雀替等构件以及木影壁、挂檐板等部位，或重要殿堂内的柱子，也都施有彩画（图 10－172、173；图版 274～276）。

五　清代彩画艺术特征

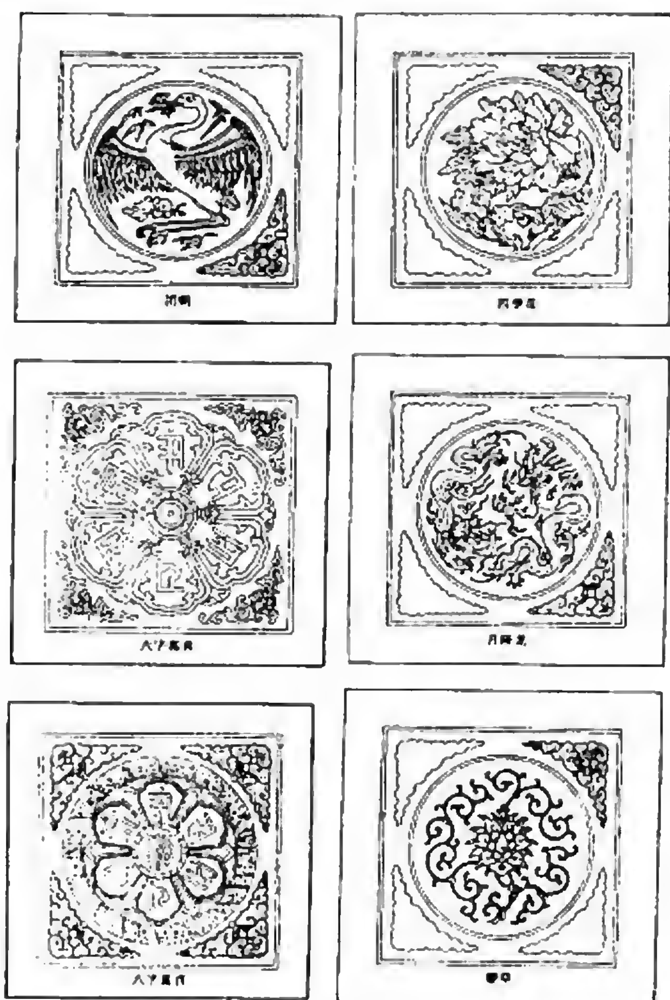


图 10－168　井口天花常见纹样

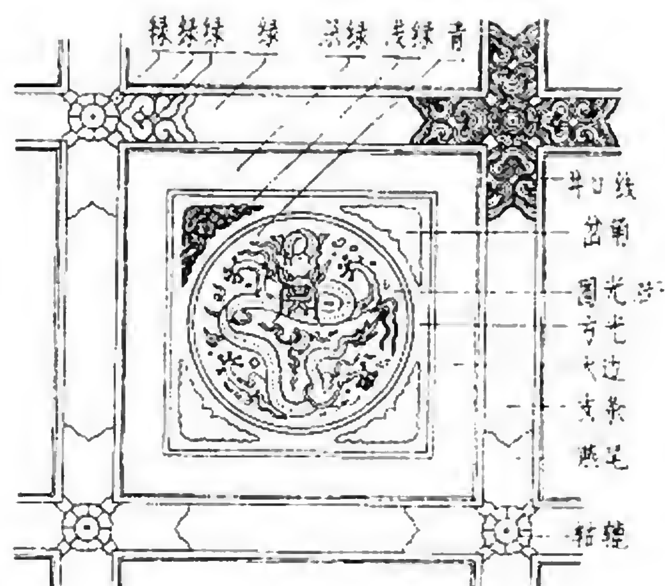


图 10－169　井口天花部位名称及一般设色

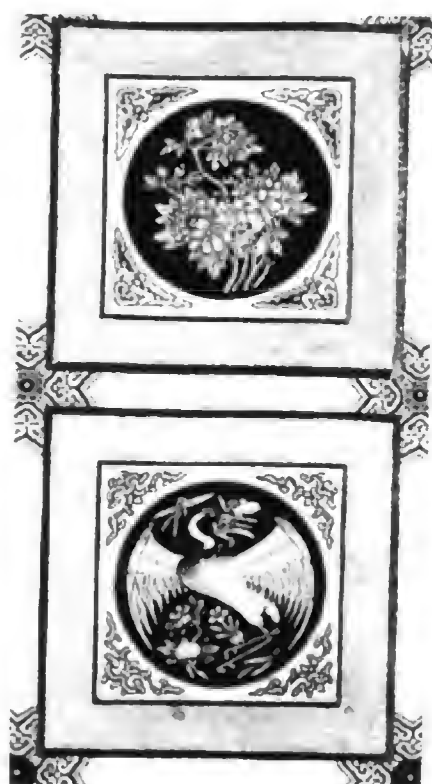


图 10－170　井口天花白花与团鹤纹彩画小样

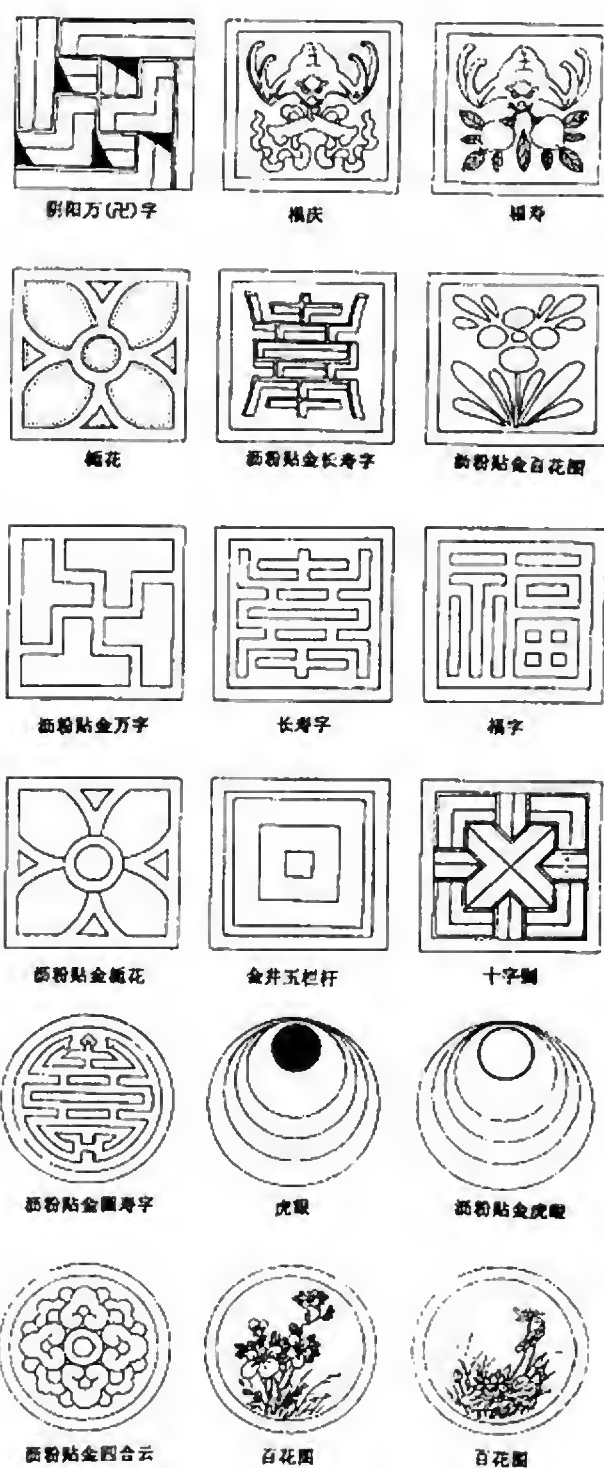


图 10－171　方、圆椽头彩画常见纹样




图 10－172　柱子彩画纹样—云龙海水江洋

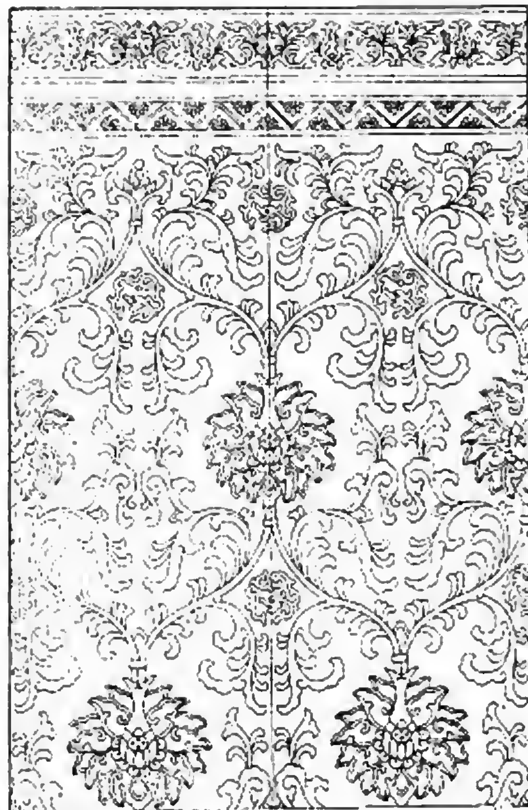



图 10－173　柱子彩画纹样—西番莲瑞草

与明代彩画那种以纯净的青绿色调为主，宁静淡雅而简洁的作风相比，清代彩画的主要艺术特征表现在以下几个方面。

一、色彩艳丽华美，富丽堂皇，色相和明度反差都很大。清代匠师驾驭色彩独具胆识，敢于将原色不加调兑直接使用，大红大绿大青，还常常有意突出它们，如花饰青、绿相间；或在青、绿色调的斗拱之间施用大红拱垫板；或在分别赋以青、绿二色的大、小额枋之间，施用大红由额垫板（谓之“腰断红”）等等。为了色彩的和谐，匠师们只用退晕和贴金两种方法，就轻易解决了所有的矛盾。退晕使得颜色始于艳丽而止于柔秀，在浅色边缘再施白线，白线以外再施以纯黑，相邻花饰虽色相不同，也如此处理，使衔接自然。黑色

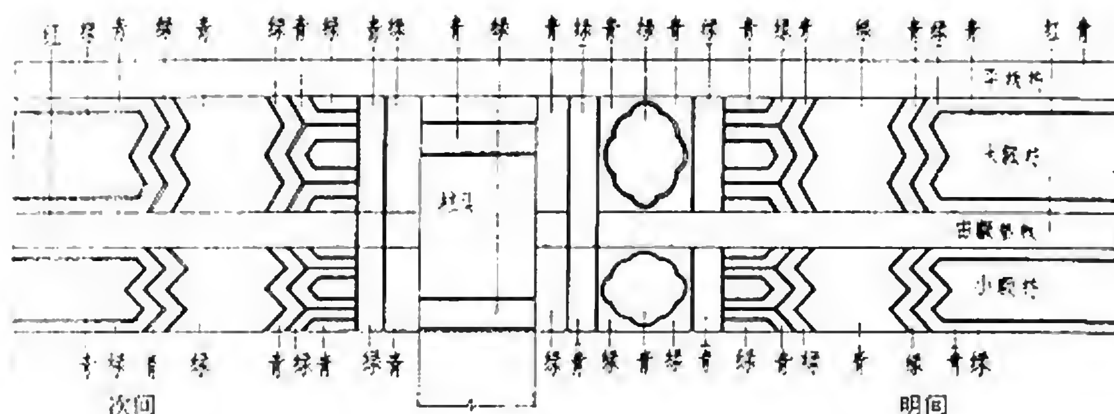


图 10－174　相邻部位青绿相间用色示意

和白色都是中性色，与任何色彩都能够协调，故各部位虽由不同的原色组成，对比强烈，仍能保持全局的浑然一体。金色也是中性色，明度又最大，同样起到了统一各色的作用。匠师们有放有收，先放后收，的确显示了高超的色彩把握能力。

二、图案形式多样，内容丰富。不同的部位如大木、椽头、天花，都有不同的图案，同样部位的图案可达十余种甚至数十种，总数当以百计，如回纹、万字、宝珠、虎（龙）眼、栀花、水纹、云纹、锦纹、飞禽、飞仙、瑞兽、龙、凤、火焰、佛梵字、博古、莲花、各种卷草花纹等。苏式彩画更加丰富，几乎无所不包。匠师们特别善于在不影响某一类彩画总体特征的前提下，配以多种式样的局部图案，创造出多种形式。同一图案又因不同的工艺处理，产生多种效果，形成了千变万化的装饰手段。画师们又特别注意表达人们对吉祥、喜庆的追求，很多画题都有寓意，谓之“有讲儿”。姑不论龙、凤、如意、牡丹……之类具有明显吉祥含意的图案，即使一些极平常的画面甚至空白都可以使之具有象征吉利的意趣，如只画一横道的一字枋心，意为“一统天下”；只平涂素色的空枋心，意为“普照乾坤”。

三、系统严密的构图制度。中国建筑彩画在宋明已具规制，清代官式彩画的规制更为严密和具体。彩画形成许多类，各类又有许多等级，各类各等级都有相应的格式、内容、工艺要求和装饰对象。色彩的安排也有许多规则，须严格执行。以青绿为例，同一构件相邻的两部分，必青绿相间；同一间上下相邻两构件（如大额枋与小额枋）或左右相邻两构件（如相邻的斗拱），必青绿相错；同一建筑的相邻两间，也必青绿互换。这些程式化的规范是匠师们经过几百年的经验积累，对形式美法则的规律性总结，把色彩与纹饰的搭配，以最美的方式固定下来，由此树立了中国建筑彩画的最高典范（图 10－174）。

四、独特的工艺。从材料的炮制、使用的工具、绘制的工序和方法，建筑彩画都自成体系，仅常用的绘制工艺就多达十几种，诸如退晕（由原色开始，形成深、浅、白的色阶）、攒退（用于旋子彩画中的大图案时又称石碾玉，不同的色彩组成色圈，每种色彩均退晕）、玉作（利用底色做晕色的退晕）、沥粉贴金（沿图案线沥出凸起的线条并贴饰金箔）；金琢墨（沥粉贴金加攒退）、烟琢墨（墨线加攒退或加退晕）、片金（在沥粉和沥粉之间成片贴金）、纠粉（类似渲染，由白而深逐渐过渡）、切活（在已涂好色彩的面上，以黑或其他色彩涂衬地，“挤”出卷草等图案花纹）、拆朵（笔肚蘸白笔尖蘸其他色，一笔分出深浅两色）、清勾（用白或金在花草的色彩上勾出俊美的轮廓）……等等。独特的工艺产生了独特的装饰效果。

第四节　油　饰（附墙面抹灰）

施于木结构表面的色彩，除了彩画，就是油饰。在官式建筑中，油饰涂在所有没有彩画的木表面上，可保护木材不受自然侵害，也以其色彩作为建筑装饰的重要手段。

明清时期油饰工艺有了突破性的发展，关键在于“地仗”的发明。明代开始用灰油（桐油、土籽、章

丹)、白面和生石灰水制成“油满”，兑入砖灰后敷于木构件表面，成为油漆基底，即为“地仗”。至迟在清代初年，又在地仗中增加了麻纤维层，“一麻五灰”成为通行的做法，最多可达“三麻两布七灰”。清代晚期为节约粮食，以血料代替部分油满。地仗的发明解决了木材表面开裂、光洁度不够理想等缺陷，使木构件表面平整细腻，中国建筑从此也更光彩照人。

历代建筑油饰在色彩上都十分讲究，《考工记》记述夏朝崇尚黑色，商尚白，周尚红；《礼记》记春秋战国时“楹（柱）：天子丹（红），诸侯黝（黑），大夫苍（青），士黈（黄）”，说明自古以来色彩的使用与时代的崇尚、社会的等级都有密切的关系。明清时期，官式建筑中油漆色彩的等级观念已经淡漠，京城一带可说是万民皆崇尚红色，建筑油漆以红为主调。但色彩仍十分丰富，据清工部《工程做法则例》所载，当时的油饰色彩有二十二种之多。清中期后，色彩种类趋于简化，但无论大式还是小式建筑，始终以红色为主，各种色彩之间的搭配，也有一定的规律，渐渐形成定式。大式、小式建筑，柱子都按圆柱或方柱分色，圆柱多为铁红，宫殿建筑群中也有少数为银朱（大红），宫殿或大式建筑的内柱则多为银朱。方柱一般用于住宅或园林的回廊柱，漆绿色。宫殿里的方柱也有的漆红色。

装修的槛、框及隔扇与柱子同色，为铁红或银朱。住宅的窗屉和支摘窗刷绿，宫殿的窗屉和支摘窗有绿也有红。宫门用二朱红（银朱加铁红），府门多为银朱紫（银朱加紫）。小式宅院门用铁红或黑，铺户场门亦多黑色。屏门多为绿色。居室风门多铁红。院内廊子门洞的“筒子板”（包护门洞壁的木框板）多黑色或绿色。廊子吊挂楣子的大边为银朱红，棂条正面刷绿漆或红漆。或棂条不涂漆，只刷青、绿二色颜料，棂条侧面一律刷香色或章丹。廊柱间的坐凳栏杆，坐凳面同柱子色，大边一律为银朱，楣子则与坐凳面区分。如柱子为绿，坐凳面亦为绿，楣子则为铁红；柱子若为铁红，坐凳面亦为铁红，楣子大边仍为银朱，楣子则为绿。木栏杆彩画部位以外，一般为铁红或银朱红。无彩画的栏杆如平顶上的朝天栏杆，常为绿色。

斗拱、雀替和花板，除彩画和贴金处之外，统为银朱红油。连檐和瓦口固定为银朱。望板为铁红色。椽子如椽头无彩画，固定为青、绿两色，其分配规则是飞檐椽头漆绿，老檐椽头施青。如只有一层椽子，无论方圆，一般用青色。露在檐下的椽子底面前五分之四为绿色，侧面的沿进深方向按“红邦绿底”分色，即上半部（约占五分之三）铁红，下半部为绿色。后五分之一全为铁红色（图版277）。

山花板和博风板一般为铁红，少数宫殿也有刷银朱的。山花板如有木雕，多涂金色。王府和祠庙或有黑色博风，但为数不多（图版278）。

金色号称“百色之宝”，以大量真金作色是明清官式建筑的一个突出特点。使金附于构件表面的工艺有鎏金、贴金、扫金、泥金几种，除大部分用于彩画外，也用作油饰部位的装饰，大、小式建筑都可使用。用金的常见部位如博风板的梅花钉、山花板的雕刻图案、飞檐椽椽头、宫门和府门上的门钉门钹、门窗的面页、隔扇上的菱花扣和绦环板、裙板上的雕刻、雀替边框、花板和罩类装饰的雕刻部位、装修槛框的边框线、牌匾上的刻字和雕刻……等等。上述部位如不做贴金一般也应涂刷黄漆。

不管施色如何复杂，明清官式建筑油饰的总体效果，仍是以铁红或银朱红为基调，间以少量绿色。

北方官式建筑的墙面有“清水”、“混水”两种。前者露青砖不抹灰，用在外墙面，常为磨砖对缝；后者抹灰，用在隔碱以上内外墙面，不惟保护砖墙，还有等级和环境方面的作用，颜色有红、黄、青（黑灰）、月白（浅灰）和白等多种。大体说来，红色用于宫殿和庙宇室外，黄色用于宫殿和庙宇室内，青色和月白用于普通大、小式建筑室外。白色大多用在普通房屋的室内，称“四白落地”，偶见于室外时，多为模仿江南园林或藏传佛塔之类。就京城整体而言，室外仍以素雅淡泊的灰色为主调。

第五节　琉璃装饰

琉璃之于建筑，主要用在屋顶。采用木结构坡形屋面的中国建筑，屋顶在造型中占有相当重要的地位。

屋顶体量既大，比起它下面的屋身和台基来说，轮廓和形象的组合也丰富得多，最为引人注目。今天，“大屋顶”一词似乎成了中国传统建筑的代称。中国最重要的建筑类型宫殿、坛庙、陵墓、庙宇，在明清大都属于官式，现存大量遗物都广泛使用了琉璃瓦，所以提起中国建筑，似乎就会想到琉璃瓦。琉璃瓦显然是中国建筑的形象特征之一，其流光陆离、辉煌耀目而色彩斑斓，无疑是令人心动的。林徽音曾动情地说：“本来轮廓已极优美的屋宇，再加以琉璃色彩的宏丽，那建筑的冠冕便几无瑕疵可指。”[3]。

琉璃，古时亦作流离、瑠璃、流璃、陆离、颇黎、青玉、青玉石等，泛指某种天然的透明宝石或兼称某种人造的带釉制品，后者或称料器（琉璃器）。这种人造的带釉制品用于建筑以后，才逐渐成为一个专用名词，指以陶为胎，表面覆铅玻璃釉的建筑饰面材料，也指称某些工艺相同的器物。这种以石英和氧化铅为主的含铅玻璃基釉料，具有明亮透底的特点，是传统琉璃之正宗，至今仍为北京、河北、山西等北方大部分地区沿用。而近现代南方某些地区将一种普通制陶业的不同于上述工艺的制品也称为“琉璃”，实际只是一种带釉粗陶，虽也用于建筑装饰，却不是本书之所指。

一　官式琉璃发展概况

铅釉制品早在商周即已出现[4]。“琉璃”一词在汉代已广为使用，但是否就是现在所指的琉璃以及用于建筑，尚无从证明。琉璃之用于建筑至迟始于北魏，主要用于宫殿的屋顶。其后曾一度失传，至唐代恢复，宋元增多，而在明代有很大的发展。

明代琉璃瓦的规格已有一定规范，“其大小、厚薄、样制及人工、芦柴数目，俱有定例”（《明会典》卷一九〇），但从实物看，规格尚不够统一。

清代的琉璃工艺又有所提高，使用更加广泛，至乾隆间，建筑琉璃的艺术和工艺水平达到了历史最高峰，以晋中、晋东南的工匠技术最高。琉璃在清代又有多次规范化，清钦定工部《工程做法则例》、《钦定工部续增则例》、《物料价值》、《圆明园琉璃瓦料价银定例》等对此都有详尽规定，明确将琉璃件按大小和样式分成八种规格（从二样至九样），每种都严格按规定制作，几百年来，外观变化不大。从现存实物可知最大的二样瓦很少使用，仅见于如太和殿那样最高规格的殿堂，四样瓦用在像鼓楼那样重要的重檐或高台建筑上，一般建筑以五样至七样居多，小型园林建筑多为七样、八样。总之，明清两代的建筑琉璃，数量之大、色彩之多、式样之众、规模之巨，均大大超过前代。北京一带重要的官式建筑，举凡宫殿、坛庙、大型寺观、皇家园林和公共建筑，大多使用琉璃瓦顶。著名者如紫禁城、天坛、圆明园、颐和园、西苑（今北海和中海、南海），北京以外则有沈阳北陵、遵化东陵、易县西陵和承德的许多藏传佛教寺庙及曲阜孔庙等。

除用于屋顶外，作为装饰，琉璃还广泛用于建筑的其他方面。明清尤其是清代，是此类装饰最发达的时期。如制成各种外观仿木、仿石和仿砖的构件，几乎是无所不可仿制，以至某些建筑小品的全部表面都可用琉璃包贴，如影壁、牌楼和宫门。较有代表性的实例，如北海的九龙壁和琉璃牌楼，紫禁城宁寿宫九龙壁、乾清门前的八字影壁，大同代简王府九龙壁等。甚至相当大型的单体建筑，所有外部构件也可统由琉璃制做，著名的像山西赵城广胜上寺飞虹塔、北京颐和园智慧海（琉璃阁）和琉璃塔、承德须弥福寿寺琉璃塔及北京北海万佛阁等。在南京还曾有过一座明代建造的报恩寺塔，也全用琉璃饰面，曾被誉为世界奇迹，惜已不存（图版 279～284）。

此外，琉璃还常被做成器物，用以妆点庭院，如陈设座、狮子、异兽、香炉、花坛、树坛、绣墩等。

明清虽处于琉璃的鼎盛期，但琉璃屋顶的使用一直有严格的等级制限制。《明律》规定“凡官民房舍车服器物之类，各有等第”，一般官员和百姓严禁使用琉璃，洪武九年“定亲王宫殿、门庑及城门楼”方可“覆以青琉璃瓦”（《明史·舆服·亲王府制》）。清钦定工部《工程做法则例》重申，贝勒府以下的“官民房屋，墙垣不许擅用琉璃瓦、城砖，如违严行治罪，其该管官一并议处”，只有皇宫、亲王府、坛庙等建筑和大型寺观方可使用，有的郡王府也使用。

二 官式琉璃用色

明代琉璃釉色品种较金元时期丰富，目前已知的至少有黄、紫、赭、酱、棕、绿、黑、蓝、大青、白、孔雀蓝、孔雀绿（翠绿）诸色。清代琉璃色彩之绚丽达到极致，又增加了天青、桃红、脂胭红、宝石蓝、秋黄、梅萼红、牙白、鹅黄、水晶等色。面对如此令人眼花缭乱的琉璃世界，古代匠师“在瓦色的分配上”仍能“操纵得宜”，特别尊重纯色，避免杂色，而收庄严之效[5]。

色彩与等级

明代琉璃瓦的色彩等级顺序自高及低为：黄—黄心绿翦边或绿心黄翦边—绿—黑琉璃心或布瓦（陶瓦）心绿边—黑—其他色彩。皇宫、文庙以黄色或绿心黄边为主，亲王宫殿和城门楼以绿色琉璃、黑琉璃心绿边或布瓦心绿边为主，皇妃、王妃可以用绿琉璃或黑琉璃，庙宇多用绿、黑琉璃或黑心绿边、绿心黄边和黄心绿边。上述不同等级中，黄与绿的等级界限分明，绿与黑的界限不十分明显。清代琉璃色彩的等级顺序和明代差不多，只是黑琉璃的等级特征已不明显，多作为园林建筑协调色彩之同。皇宫以黄琉璃为主调，也只有皇宫和庙宇才能用黄琉璃。国家级坛庙除有特殊象征意义的如天坛祈年殿以外，也以黄色为主。普通庙宇可用黄色，也可用绿色，或黄心绿边、绿心黄边。皇家园林中的宫殿区以黄为主，其他可用绿色、黄心绿边、绿心黄边或杂色。亲王、郡王府只用绿琉璃或布瓦心绿边。宫门可用黑琉璃绿边。城门也可用黑琉璃绿边或布瓦心绿边。

色彩的时代特征

唐宋时期的屋面色调以陶瓦的灰色为主，脊部或檐部若用琉璃亦大多为绿色。金、元琉璃大增，但人们仍习惯于灰、黑色调或绿、黑两色的搭配。元代官式建筑除大量使用绿琉璃外，黑琉璃也较多见，北京现存东岳庙、护国寺等都是这个时期的代表。其风格在明代仍有延续，但以黑琉璃绿边居多，如月坛、地坛、地安门火神庙、历代帝王庙及先农坛皆是。全黑色琉璃屋顶较少，仅见于隆福寺（清代改为绿翦边，现已毁）、紫禁城神武门内值房、智化寺等处。明人更加倾向于黄、绿两色，故此二色的屋顶大增。古代匠师显然不大喜欢黄、黑两色的搭配，轻易不用，若作翦边，多为黄绿两色或黑绿两色相配。清代黄琉璃屋顶越来越多，黑琉璃顶逐渐减少，宫殿中已看不到全黑琉璃瓦了。明代黑心绿边尚多，清代除城门楼尚存此遗风（但大多也改用布瓦做心）外，其他大多改为黄心绿边或绿心黄边了。

翦边的做法在唐宋已有，主要是以布瓦为心。金元时整个屋面都用琉璃的情况已很普遍，但翦边形式并不明确，实际是两色琉璃的拼接居多。明代开始注意到了“边框效应”，但“边”仍较宽，是元代两色琉璃的延用。由于明代多黑琉璃心绿边，心与边的对比效果不很鲜明。清代边子减窄，人们才更加有意识地把翦边作为一种对比鲜明而不失整体感并有着独特镶边效果的艺术形式看待，将其更多地运用在皇家园林中，以各色琉璃为心。

元代的两色琉璃至明清时，除一支发展为翦边外，另一支发展为图案性较强的“聚锦做法”（图版285）。元代另外一些用色习惯，如在同一个瓦当内使用两种色彩，或用白琉璃覆盖屋面，至明代，已在官式建筑中基本绝迹。

盛清乾隆时期建筑活动规模空前。乾隆倾心标新立异，这个时期的装饰艺术也常有出人意表之举，如北海天王殿就有黑琉璃心黄边这样罕见的做法。但这个时期的审美追求并不是怪异的新奇，而是华丽的新奇，一批色彩缤纷，装饰华丽的“五色琉璃”应运而生，可称为官式琉璃中的“乾隆现象”。如北海团城、北海永安寺、圆明园及紫禁城御花园，都有“五色琉璃”的遗存。团城玉瓮亭，华丽的小亭罩在元世祖曾用来酒宴群臣的稀世之宝墨玉雕瓮上，恰似一个小巧精致的古玩盒，珠光宝气全由五色琉璃生出（图10－175）。


图 10－175　五色琉璃亭（北海团城玉瓮亭）

色彩与环境

明清两代琉璃的色彩比以前任何时代都要丰富，却在色彩运用上“操纵得宜”。比如皇宫使用琉璃最多，但用色却最俭，只突出一种黄色，轻而易举达到了强调皇权至上的目的。又如，同是黄琉璃，又有少黄（娇黄）、中黄（明黄）、老黄（深黄）之别，少黄多用于园林，中黄多用于宫殿，老黄则用于陵寝，三种黄色表达了三种语意。同是宫殿建筑，环境不同，色彩的处理也不同，如宫殿区的主要部分以大面积纯色为主，辉煌而庄严；宫殿内的园林用琉璃剪边或多色琉璃，华丽而气派。这些，都是色彩作为环境艺术语言的范例。以前提到过的紫禁城景山的五座亭子，琉璃屋顶由以黄色为主过渡到绿色，也是环境艺术的佳例。

北京钟楼是北京城市中轴线北端的终点，非琉璃不能精彩，为此，连钟楼的山花都用漂亮的黄、绿琉璃装饰起来，然而，屋顶却只是黑心绿边，主要是考虑到同前方鼓楼布瓦心绿边屋顶的呼应与协调，同时也可与自身山花的黄、绿琉璃相配。钟楼的琉璃用色，反映出匠师在环境艺术方面的修养和颇高的鉴赏、协调能力。

古代匠师不但善于协调环境，还善于用色彩创造意境，天坛祈年殿就是一个成功的范例。明代的祈年殿（当时称大享殿）上、中、下三重檐分施蓝、黄、绿三色琉璃，分别代表天、地、万物（一说代表天、皇、民或天、地、水），较多注意于各种色彩分别具有的寓意性。清光绪十五年（公元 1889 年）重建祈年殿，三檐均改为蓝，但不是一般的孔雀蓝，忌其偏绿，而专门为它创造了一种纯净的深蓝色“天坛蓝”。全蓝色的攒尖屋顶，仿佛是蓝天的浓缩，建筑自然融入天际，情感随之升华，显然是更加注重于整体色彩的表现力。

色彩与传统哲理

自古色彩就被赋于了人文意义，常与传统五行说、五方说、四灵说对应。明清多种琉璃釉色的出现，使蕴于建筑中的哲理内涵更易于表现，使其暗合一些哲理。其中，五色合于五方。黄居中央，故黄色为皇权的象征。《周礼·考工记》说：“五色……地谓之黄”，黄又是地神之色，所以地坛的方泽坛坛台用黄琉璃砖，坛墙用黄琉璃瓦。绿也可以象征大地，于是地坛的牌楼一反通常黄瓦或黄心绿边的常规，全部改为绿瓦，与天坛的蓝瓦对应，取“蓝天绿地”之意。日坛的坛台原曾满铺红琉璃砖，对应于五行中的火，象征赤日。社稷坛的四周围墙分别以青、白、黄、黑四色琉璃瓦盖顶，分别代表青龙（东）、白虎（西）、朱雀（南）、玄武（北），以合四灵之说。紫禁城文渊阁珍藏四库全书，惧火，屋顶施以黑琉璃心绿边。黑属水，满饰水纹的绿脊又恰似绿色的波涛，均符厌火之义。上述祈年殿瓦，无论明清，都有寓意，也属此列（图版 286～290）。

三　琉璃屋顶

琉璃主要用于屋顶，屋顶的装饰除瓦面以外主要在屋脊。屋脊本是两个坡面接缝处的掩盖物，实际功用是防止漏水，匠师们变掩饰为装饰，使屋脊转化成了最具装饰意味的地方。

屋脊

宋代的屋脊仍为片片屋瓦叠垒而成，可见于《营造法式》，官式琉璃在"明清以后才肯定地有分段预制的脊件"[6]。虽然唐宋时期用于屋脊的鸱吻、嫔伽、蹲兽等端头饰件有很强的装饰性，但屋脊本身只是简陋的叠瓦，与端头饰件的装饰效果反差很大。经过金元的探索，逐渐脱去了简约的外形，至明代，屋脊用特造的琉璃脊件砌筑，造型便完全成熟并日趋定型化，脊的剖面轮廓线较历代都要丰富，脊与端头饰件的搭配也更加协调了。

明清官式琉璃屋脊构件以官窑的产品为正宗。脊的大小、造型与建筑体量有关，寻求与整个建筑的良好比例关系，把美的精神蕴于正确的尺度权衡之中，如正脊全高（自瓦垄起算）依例为柱高的五分之一，重檐建筑的正脊比一般的大"一样"，墙帽正脊矮且简单等。在脊的关键部位如正脊两端饰以"吻"，各垂脊前端饰以"兽"，高出屋脊，雄视四周。脊所处的部位有繁简高低主次之别，如正脊较垂脊复杂，垂脊的兽后高于兽前等。兽前的岔脊处理巧妙，上饰多种"仙人走兽"，饶有趣味。脊件剖面轮廓丰富流畅，方、圆线脚相间成趣。明清官式琉璃脊饰风格与民间建筑相比，更为庄重大度。而明代与清代只在造型上稍有差别，总体艺术风格变动不大。

顺便说明，明清盛行在正脊中央俗称"龙口"的部位或在攒尖屋顶的宝顶中放置吉祥物的习俗，包括五金、五谷、五色线、药或佛经等，事先盛入宝匣，置于龙口时须举行隆重的仪式，以表达吉祥辟邪之愿。大式陶瓦建筑也有此习。在正定隆兴寺宋建转轮藏殿的正脊内，也曾发现过佛经和钱币，可见此俗宋代已有。

吻和兽

吻和兽用在脊的端头，其实际功用是强化各向屋坡交接部的构造，并以其重量镇压梁架关键结点，以增强其整体性，匠师们在设计与建造的同时把它转化为重要的屋顶装饰。"吻"是明清官式建筑的称谓，由唐宋的"鸱尾"、"鸱吻"变化而来，在正脊者称正吻，在围脊（重檐建筑下檐的正脊，正侧两面相聚为一点）称合角吻。吻作龙头向内张口吞脊状，故又称"吞脊兽"或"兽吻"。"兽"因所在脊的位置不同有垂兽（截兽）、岔兽（戗兽）之分，但形象相同，均面向外。一些等级稍低的建筑，正脊两端的饰物往往也改成头朝外，不吞脊，形象同于兽，所以也称为兽，在正脊者称正脊兽、望兽或带兽，在围脊称合角兽。此外，为保护仔角梁伸出的端头，通常也套以琉璃兽形，称套兽。

明清在对吻和兽的细部不断推敲的过程中，始终着眼于建筑的大关系，如把正吻高控制在柱高的五分之二、把兽高控制在相应的垂脊高的两倍半。在对自身各部比例的把握上，也十分讲究，细部变化皆有定式。都是基于匠师们对形式美的感悟所做的规律性总结。

明清官式吻、兽的形象和细部纹饰经过上百年的锤炼，已相当完美。现以七样以下的正吻为例：夸张嘴部，集中表现"吞脊"的气势；大胆地变形简化，将头与尾直接连接在一起，身段几乎完全略去，只以腿爪和龙鳞略作会意，将一条"长龙"完美地变成了适于装饰部位的团块形体。从唐宋的鸱尾、鸱吻到明清的吻，轮廓变化很大。鸱尾一般被认为是宋《营造法式》所说的那种"海中有鱼虬，尾似鸱，激浪即降雨"，能厌火祥的神鱼之类，其明显的轮廓特征是强调尾部，且向内自然翻转。宋元的鸱吻完成了"鱼化龙"的过程，增加了吞脊的口，改称为鸱吻，但仍保持着尾部向内翻转的大形。至明代，全体改为龙形，尾部先向内，再以尾头翻转向外，尾外又增加了一个凸起，谓之剑把，造成轮廓线的重大变化，产生出两种不同的却同样精彩的剪影效果。吻自明代定型后，清代只在细部纹饰上有所变动，大形一直未变。据《鸱吻考略》，吻作龙形，镇于正脊两端，是谓"乖龙"；乖龙性懒，故用符剑镇在殿脊之上，以防其遁，这就是剑把的由来。明李东阳《怀麓堂集》说正脊之龙是龙生九子之一，称蚩吻，谓其"平生好吞，今殿脊兽头，是其遗



图 10－176　紫禁城太和殿琉璃屋顶正吻



图 10－177　正吻



图 10－178　垂兽

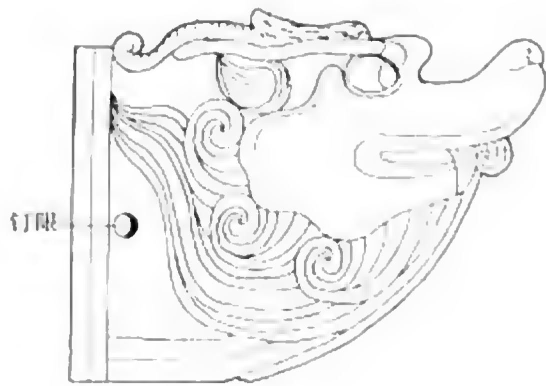


图 10－179　套兽

像”（图 10－176～179）。

仙人走兽

在官式建筑屋角之脊的“兽前”即岔脊部分，安置着仙人和一些走兽（俗称小跑、小兽），队列整齐，昂首蹲踞。仙人排在首位，之后顺序为龙、凤、狮子、天马、海马、狻猊、押鱼、獬豸、斗牛、行什等十品，其中天马与海马，狻猊与押鱼的位置可以互换。“行什”猴形，按顺序在第十位，故名。工匠口诀称之为：一龙二凤三狮子，四天马五海马，六狻七鱼八獬九吼十猴。所用走兽的多寡与建筑规模和等级有关，但总数除太和殿可以用满十个走兽外（不计仙人），其他建筑都必少于此数，且须为单数。宋元类似装饰，如宋《营造法式》说“嫔伽施于角上，蹲兽在嫔伽之后”，实物并不像明清官式建筑那样严格固定，数量也较少（图 10－180；图版 291）。

关于仙人走兽的来历，民间有许多传说，往往无从考辨。就建筑构造而言，它们其实是钉头上掩盖物的装饰化。岔脊后有斜向的垂脊[7]，因其斜下，若无措施不免有下滑之虞，故在角梁上须用多数铁钉加固，钉帽上所覆之保护物自然演化为装饰，遂有仙人走兽之作。

此外，在角梁端头还有套兽，保护角梁不受风雨侵蚀，同时也具装饰作用。将各种具有功能意义的必须构件加工成美丽生动的装饰物，是中国建筑装饰的一大特点。

瓦当与钉帽

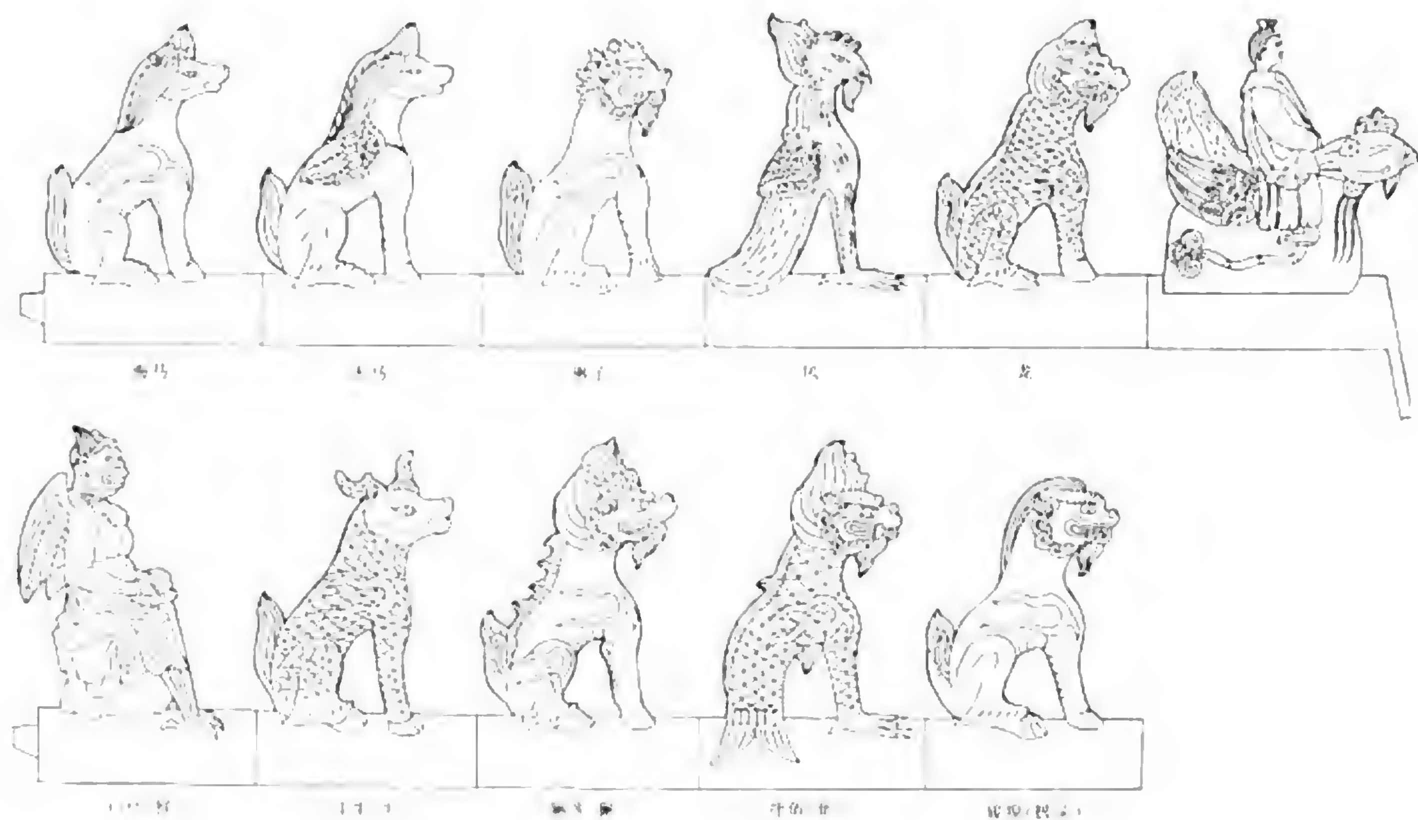


图 10－180　仙人走兽



图 10－181　瓦当与钉帽



图 10－182　琉璃座铜胎鎏金宝顶（紫禁城中和殿）

瓦当图案的灿烂期是在秦汉，纹样多，水准高。至明清，布瓦或地方建筑的瓦当图案已大不及前，官式琉璃瓦当的图案更少之又少，明初尚有少量兽面，以后就仅有龙纹和荷叶莲花图案了。

施之于屋面近屋檐部筒瓦上的琉璃钉帽，原也是为了保护防止屋瓦下滑的瓦钉钉头而设，自然也成为装饰。单个的钉帽十分简单，串起来却给屋檐增添了欢快的韵律（图 10－181）。

宝顶

宝顶是用在攒尖屋顶上的构件，因位在绝顶，民间又称“绝脊”，偶而也用于正脊中央，或为琉璃制作，或为铜胎鎏金。宝顶的艺术魅力在于那种众目昭著的吸引力，是建筑轮廓的集中点和有力的结束。它的形象有多种，或圆或多角，可以很繁丽，也可以很简洁，最重要的是必须控制它与建筑物的总体尺度关系。其高度（量至底瓦垄）一般控制在柱高的五分之二左右。若建筑为重檐或下有较高台基，则适当加高，以调整整体比例和视差。宝顶本身的高宽比大致为 2 或稍大，立面图上会感觉过高，实际则因仰视而产生透视关系，

将高度方向的感觉调整到恰如其分（图 10－182；图版 292）。

第六节　民间建筑装饰与色彩

所谓民间建筑，系指与以北京为中心、影响及于华北的“官式建筑”相对而言，由民间工匠建造的建筑，地域主要在南方，类型主要包括民居、各类祠堂、民间寺观和民间园林等，或者又可以称做地方建筑。明清时期，民间建筑的装饰艺术和技术也获得了很大的发展，石雕、砖雕、木雕盛行，还有陶塑和灰塑等官方建筑少见的装饰手法，各地建筑装饰呈现多样的面貌，色彩也随地区不同而有差别。总的说来，官式建筑的装饰与色彩的处理手法严谨，表现为程式化，风格华贵典雅，艺术和技术水平高，是明清建筑装饰艺术具有代表性的体现。民间建筑则以样式丰富和构图自由为特点，风格或质朴无华，或活泼自由，或高雅素洁，或繁丽俗艳，都与官式不同。至于具体施工技法，如雕刻的各种方式，大致与官式建筑并无大的区别。本节主要以南方建筑为重点，对其装修、雕饰、脊饰和色彩等较有特色的做法略加介绍。

一　木装修

民间木装修做法比较精细，成就较高的主要在江南和岭南地区。

江南即长江下游一带，文化发达，物阜民丰，园林甲于天下，民间建筑尤其是园林建筑装修式样繁多，技艺精湛，色彩素洁，格调高雅。其实就装修形式而言，南方其他地区与江南大致相同，只是一般不如江南精细而已。

外檐的门窗有长窗、半窗、地坪窗、合和窗和横风窗等类别。长窗者门窗一体，既用于采光通风，也可以出入，实即北方所称的隔扇门。长窗的格心纹样有直棂、平棂、方格、井口、书条、十字、冰纹、锦纹、回纹、藤纹、万川、六角、八角、灯景等多种，以及动物植物、瓦当文、篆刻文等。万川纹又有宫式、葵式、整纹、乱纹之分。长窗的裙板和夹堂板（即北方隔扇门的绦环板）大多施以雕饰，题材多样，繁简各异。有的长窗不设裙板和夹堂板，满布通透的棂条花纹，称落地明造。半窗即一般理解之窗，下为砖砌槛墙。地坪窗与半窗同，只是砖墙由木栏杆取代。合和窗的下面也是栏杆，朝向室内一面钉裙板，只用于次间，全窗分上中下三段，上下两段固定，中间一扇可以支起，大约与北方的支摘窗相类。横风窗用在上部，装于上槛和中槛之间，构图横向（图 10－183～191；图版 293）。

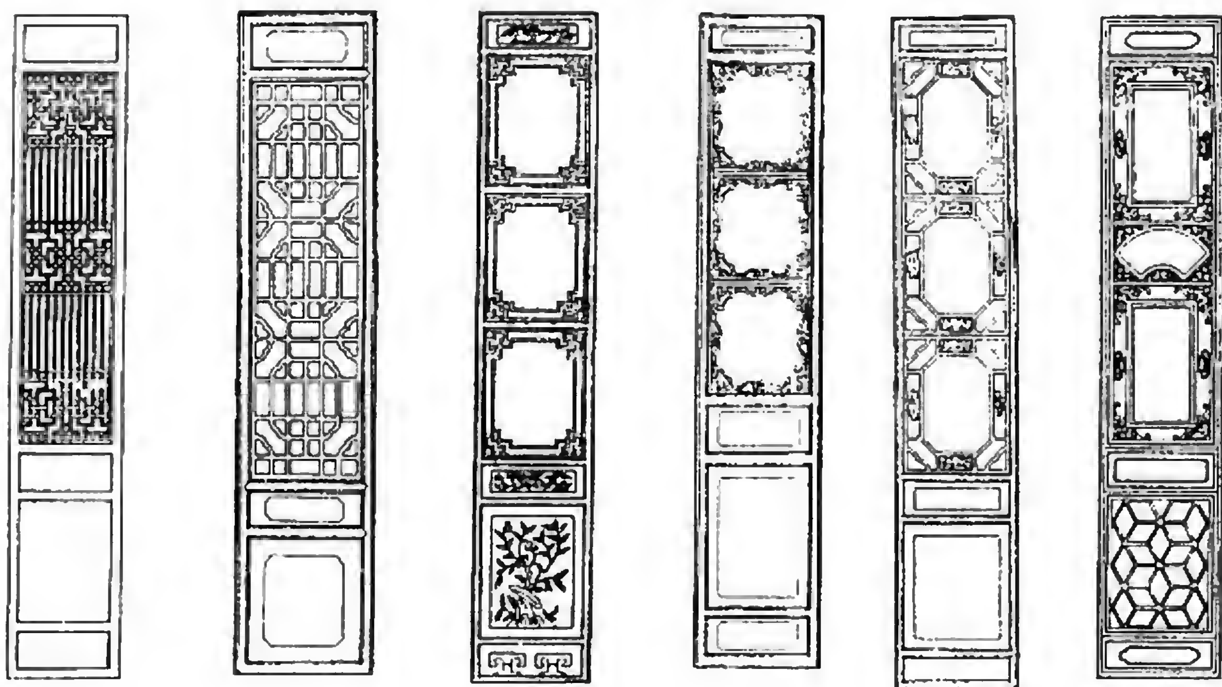


图 10－183　江南长窗（隔扇门）

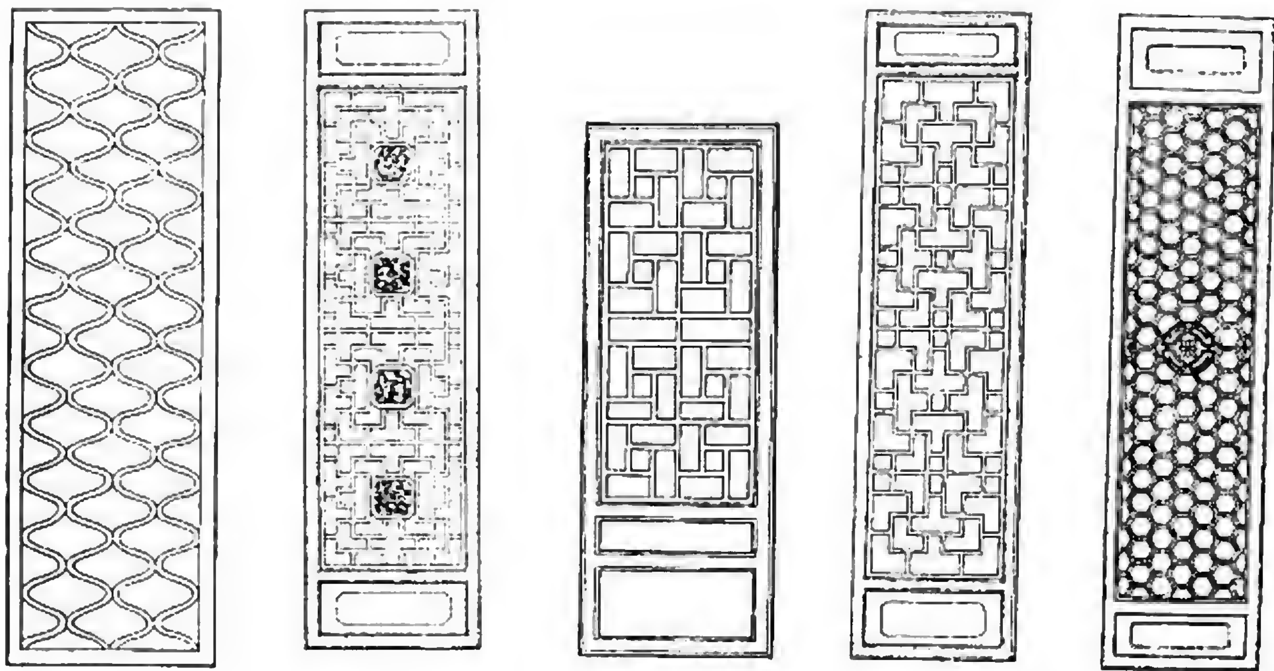


图 10－184　江南半窗

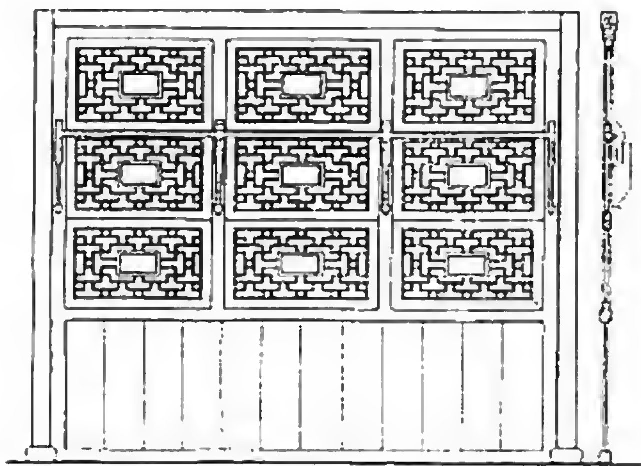


图 10－185　江南和合窗



图 10－186　徽州民居隔扇门



图 10－187　四川阆中民居隔扇门



图 10－188　云南建水民居隔扇门



图 10－189　半窗（江西乐安流坑）



图 10－190　徽州民居地坪窗及美人靠栏杆



图 10－191　徽州民居雕花门、窗

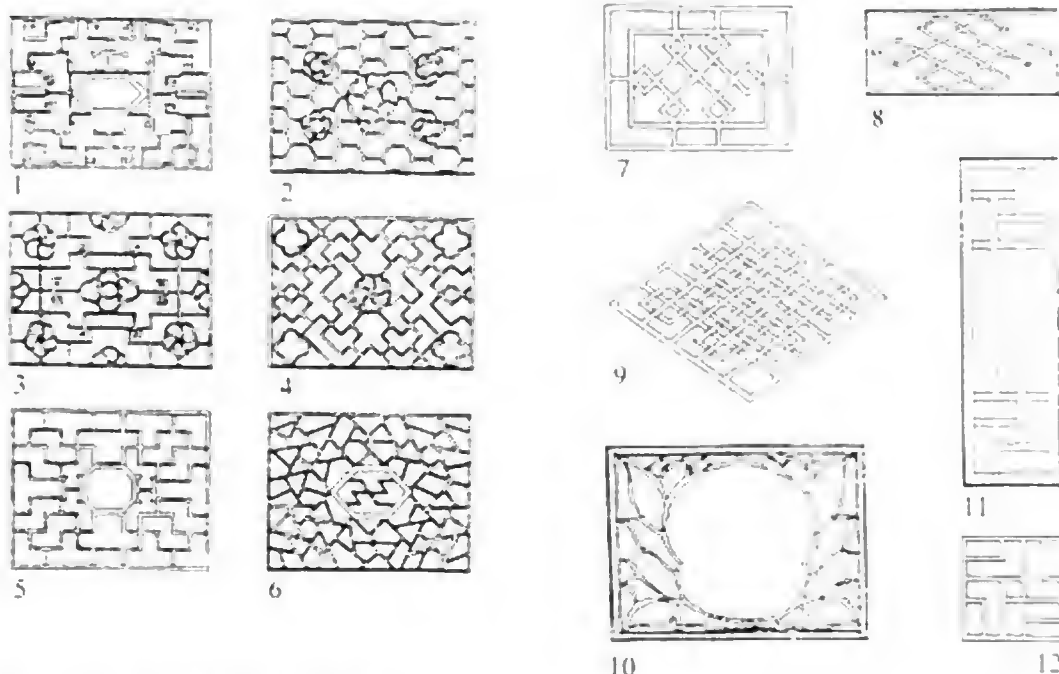


图 10－192　江南窗子格心纹样

1　夔式　2　六角穿花　3　夔式穿梅花　4　万字穿海棠　5　宫式万字　6　冰纹　7～9 盘肠　10　荷花　11、12　井口

门窗格心除纹样的变化外，构图也有不同，或满布花纹，或只于周边布置花纹，后者又可为单心花边或多心花边。在格心中间以木框围成圆形、扇形、梅花形、六角形等空白，或再于其内镶嵌龙、凤、松、灵芝、牡丹、竹子、腊梅等富贵吉祥图案（图 10－192）。

栏杆装于廊柱间，或装在地坪窗、和合窗下代替槛墙。栏杆材料有木、石、竹、砖或混合材料多种，以形式可分为普通栏杆、坐凳栏杆和鹅颈椅（美人靠）三种。普通栏杆的栏板纹样甚多，如棂杖、冰片、万字、六方、笔管、井字、夔纹、套方、竹节、如意、乱纹、西洋瓶等，皆雕镂精丽，淡泊清雅，各有风韵。坐凳栏杆一般高 45 厘米左右，设坐槛供人休息。在坐凳栏杆上加一个通长的向外弯曲的靠背，供人凭依，即为鹅颈椅，用于临水亭榭或楼阁上层回廊（图 10－193）。

挂落装在厅堂外廊或亭子、游廊等建筑的柱间枋下，与栏杆上下呼应。构图讲究对称，纹样常用万川、藤茎和冰裂纹。万川挂落又有宫式、葵式之别，前者由直条组成，后者端部做成圆形或椭圆。有的挂落中间或两边嵌花篮、花瓶、扇面、秋叶等图案，极富装饰性（图 10－194、195）。

内檐装修常用纱隔、罩和屏，北方常用的博古架则极少见。

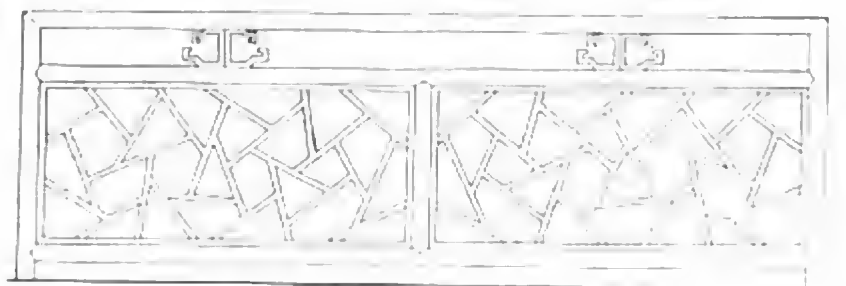
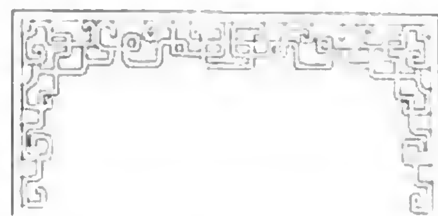


图10－193 冰裂纹栏杆



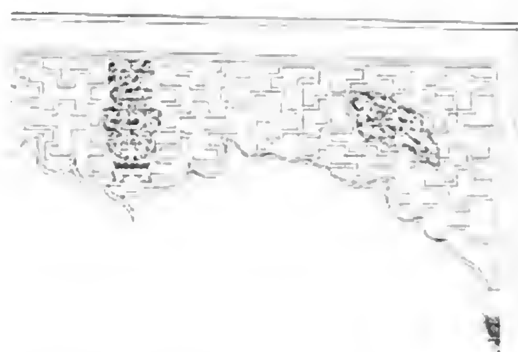




图10－195 江南挂落三种

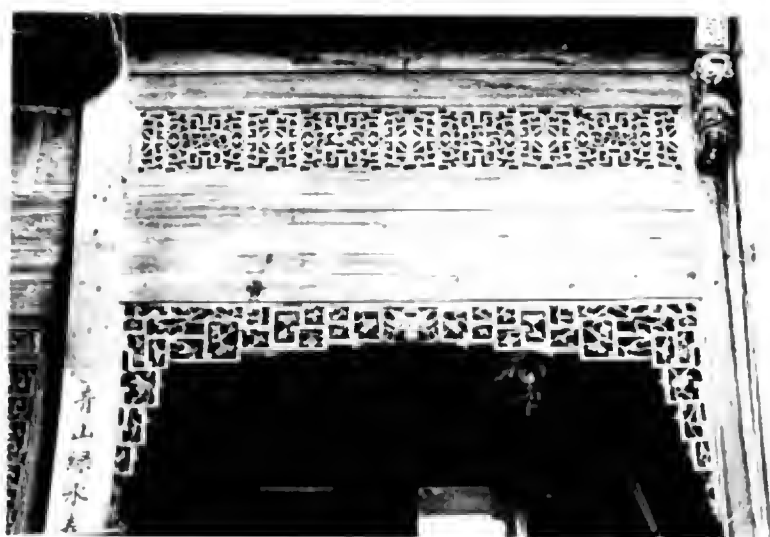
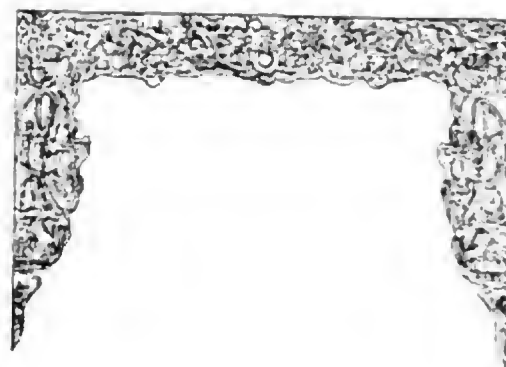
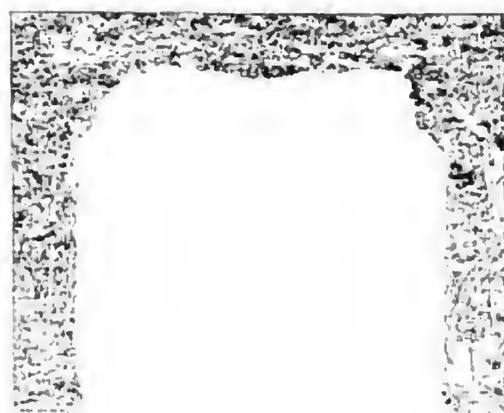


图10－194 徽州民居横披与飞罩





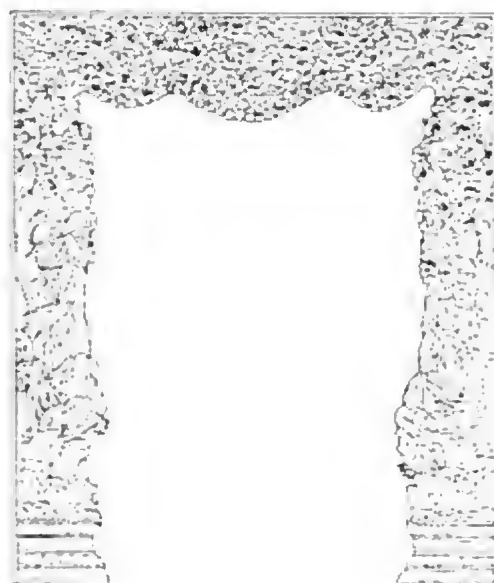


图10－196 江南落地罩两种
左 松竹长青； 右 岁寒三友

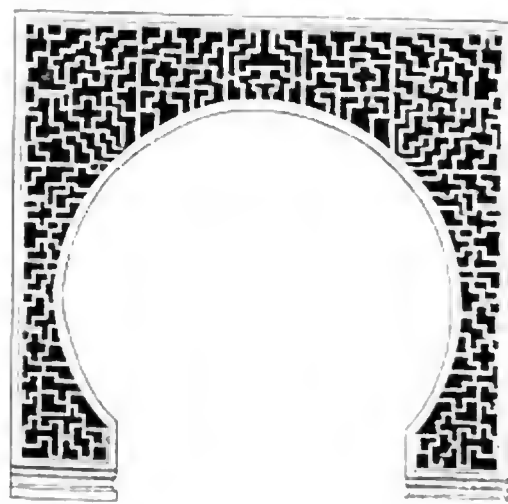


图10－197 江南飞罩与圆光罩

纱隔即碧纱橱。用料和做工较长窗更为考究精美，多在棂条后面糊纱、绢等纺织品。有的格心不做棂条花纹，而在边挺与抹头组成的框内镶木板，板上镂刻花鸟山水或诗文，线道内涂石绿或白色。也有的在木板上裱以纸绢，上绘山水花草。纱隔富于装饰性，又有高雅的书卷气。

罩有飞罩和落地罩两种。飞罩不落地，装于两柱抱框之间，上槛或中槛之下，实际就是挂落，只是用在

室内，更为精细。简单者饰以万字纹、回纹，或枝叶花鸟；复杂者于两端下垂，通常由木板透雕而成。落地罩又可分为纱隔式、自由式、洞门式三种。纱隔式是在两扇纱隔间装挂落或飞罩，组成一樘，装于柱、槛之间。自由式即两端落地的飞罩，内轮廓不规则，但左右对称，图案多为花鸟等寓意风雅喜庆的题材。洞门式的内轮廓为方、圆、八角或长八角形，四周施以乱纹、整纹、冰裂纹或花鸟等纹样（图 10－196、197）。

屏是一种板壁，用四、六、八扇与纱隔大小相同的板扇组成，用于厅堂，以分隔空间，遮挡视线，又是重要的装饰部位。屏上多刻以山水诗文。

江南民间建筑装修，设计构图妥当，做工精美，格调高雅，在中国传统建筑中占有重要地位。江南民间建筑装修在各地园林尤其是苏州园林中留下了很多精湛的作品，如留园的五峰仙馆和林泉耆硕之馆，拙政园的远香堂、三十六鸳鸯馆和留听阁，怡园的藕香榭，网师园的集虚斋和五峰书屋，狮子林的燕誉堂等，都是建筑装修的典范[8]。

岭南地区主要包括广东、福建及台湾三省，气候炎热，商业兴盛，建筑装修也有特色，在总体风格上与江南一致，唯岭南建筑装修较为繁富，不及江南的儒雅文秀。

岭南民间建筑的门，有厅堂门、房门、屏门之别。厅堂门面向庭院或天井，常用格扇形式，门窗一体，实即北方所称隔扇门或江南所称长窗。房门一般为两扇木板门。屏门用于室内，类似于北京室内用为隔断的格扇，可以灵活拆装。厅堂门或窗子的框心常镶嵌玻璃，或镶素板、直棂及其他花纹。玻璃又常在透明玻璃间插入红、黄、蓝等彩色玻璃，趋于花俏。

民居外墙对外一般不开窗，或只开小窗，面对天井的窗则较大，有槛窗、满洲窗、支摘窗之别。槛窗下为槛墙或槛板，槛板为素板或施以精美雕刻。满洲窗即上下推拉窗，是本地常用的窗型。支摘窗多用在庭园中。窗棂图案有步步锦、灯笼框、冰裂纹等多种。横披设置在隔扇或槛窗以上，常用棂子拼成各种花纹和图案，用于厅堂斋轩或园林建筑中（图 10－198；图版 294）。

岭南建筑的室内也使用落地罩、圆光罩，厅堂前部常用飞罩（图 10－199）。

神龛是安放祖先牌位的小木作，以潮州地区最为讲究，用上等樟木雕成，呈柜形，开门两扇，门板面多透雕历史故事或神话传说，并多髹金漆。

岭南的檐板常施以雕刻，称为花板，题材多花鸟虫鱼和吉祥图案，也有戏曲人物和历史故事，例如德庆龙母祖庙、广州陈家祠堂等。

岭南炎热潮湿，为有利通风散热，民居大门时常开启，而在门外另装栅栏门以为防卫。栅栏门双扇或四扇，上部常为图案棂子，下部是施以浮雕的裙板。



图 10－198　岭南厅堂门（广州陈家祠堂）



图 10－199　岭南金漆木雕挂落、挂檐板及门扇（广东佛山祖庙）

二　雕饰

石雕

明清民间石雕最知名的是安徽徽州石雕和福建惠安青石雕。

徽州石雕技法高超，除石栏杆、柱础、石狮、石鼓等附属于建筑的装饰石雕外，又以雕造建筑小品如石牌坊等著称。歙县棠樾村石牌坊群、胡文光石坊和城内的许国石坊，都是其著名代表，风格较为庄重（图10－200、201；图版295）。福建惠安青石雕主要用作建筑装饰，以龙柱、石狮、人物最佳。泉州元妙观石雕、安溪孔庙龙柱以及台北龙山寺八对大龙柱和花鸟柱等，都是它的代表作，风格较为活泼（图10－202）。

其他各地也有许多建筑石雕佳作，仅较著名的龙柱即见于山东曲阜孔庙、颜庙，河南济源阳台宫大罗三境殿、阳台宫玉皇阁，贵州安顺府文庙牌坊，广东德庆龙母祖庙的石牌坊和山门、香亭等处（图10－203～206）。

木雕

明清民间建筑木雕更趋向立体化，特别发展了宋元的剔地起突和混作手法，即高浮雕、半圆雕和圆雕，以浙江东阳木雕、安徽徽州木雕、广东金漆木雕和云南剑川木雕最为著称。

东阳早有“雕花之乡”的美称，据建于北宋建隆二年（961）的东阳南寺塔所遗佛像等实物，其木雕历



图10－200　安徽歙县罗东舒祠石雕栏板



图10－201　徽州某祠堂石雕栏板



图10－202　福建惠安青石雕龙柱



图 10－203　广东德庆龙母祖庙石雕盘龙柱及额枋

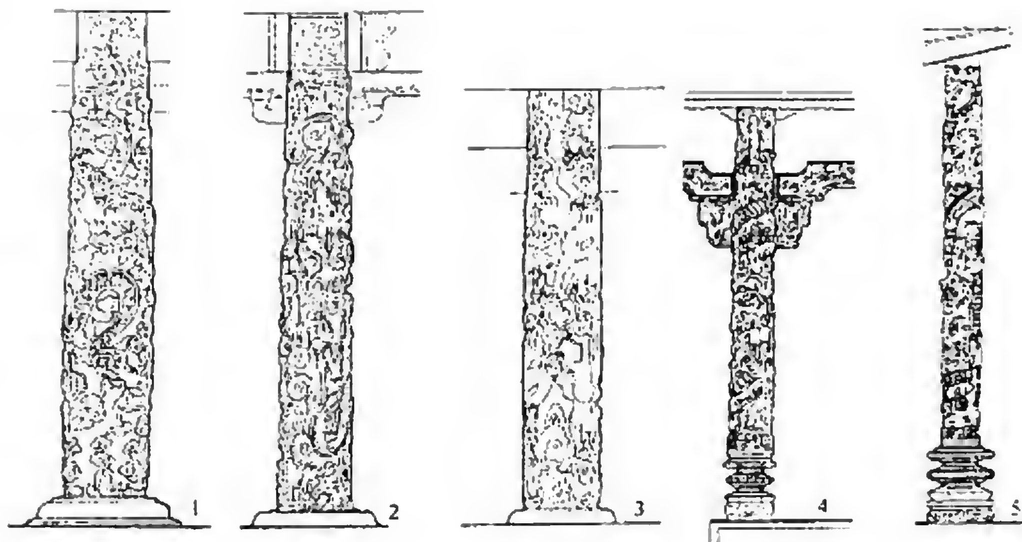


图 10－204　各地盘龙柱

1　曲阜颜庙复圣殿　2　曲阜孔庙崇圣祠　3　曲阜孔庙启圣殿　4　广东德庆龙母祖庙山门　5　龙母祖庙香亭

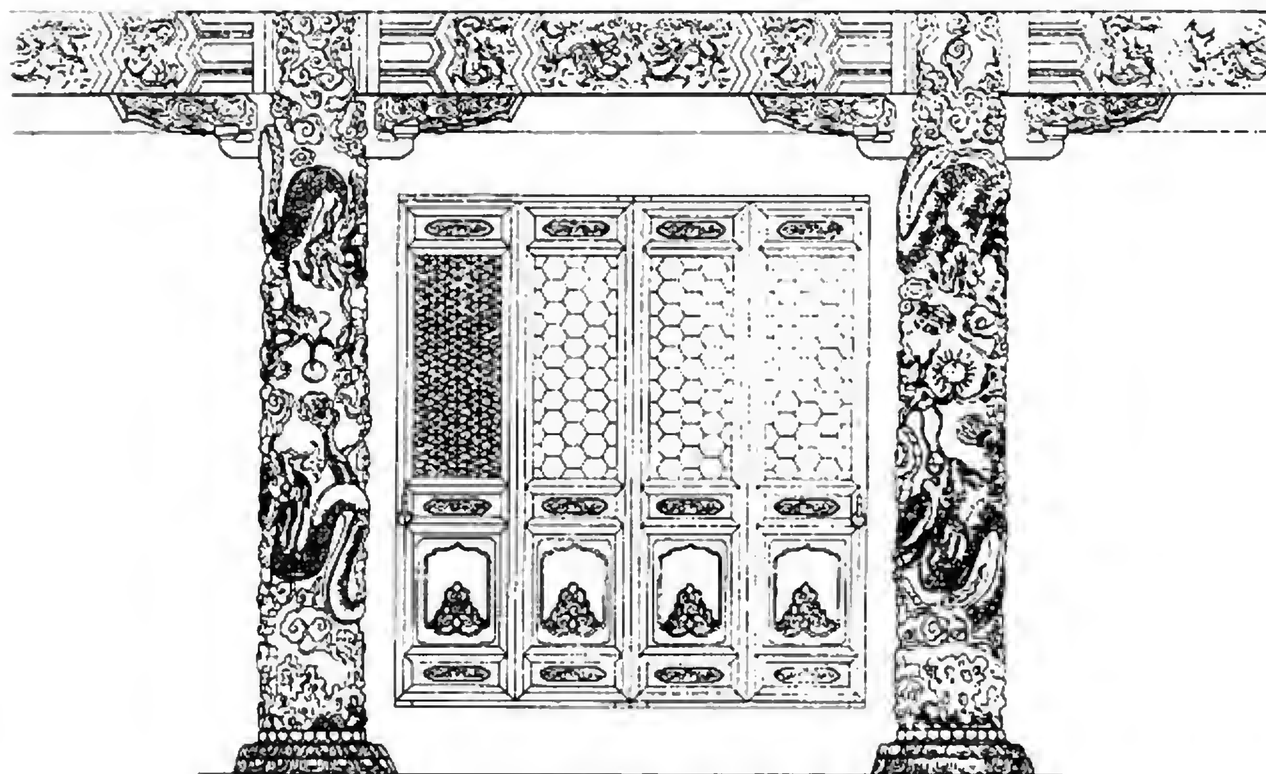


图 10－205　曲阜孔庙大成殿盘龙柱及隔扇门



图 10－206　广州陈家祠石雕栏杆

史已逾千年。东阳明代建筑肃雍堂，木雕极为丰富。清乾隆间，东阳曾有四百多名匠师进京修缮宫殿，雕制各种建筑木雕和宝座、宫灯等。现北京紫禁城尚保留有当年东阳木雕作品。浙江各地也常有见，如杭州灵隐寺等。东阳木雕主要施用在建筑的构架、门窗等部位，技法有线刻、浅浮雕、深浮雕、圆雕、镶嵌等多种，装饰题材丰富，因部位而不同。诸如，梁架多用深线雕，雀替多用圆雕，门窗因接近于人，可近距离欣赏，多为浅浮雕。题材以民间传说、历史故事、鸟兽虫草、吉祥图案为主。门窗隔扇木雕图案众多，有宫式、葵式、书条嵌棂、十字长方、书条川万字、软脚万字、六角全景、十字川龟景纹、整纹川如意心、龟纹六角和冰纹等。代表作有明代东阳卢宅、清代东阳马上桥一经堂花厅等[9]。东阳木雕还用于屏风、壁挂、箱、橱等家具以及专供欣赏的工艺陈设。

徽州木雕也是名闻遐迩，多饰于门窗格扇、窗下靠背栏杆、梁头和撑木等处，富有浓郁的乡土气息，雕镂精细，有浮雕、半圆雕和透雕各种技法。徽州木雕的题材和其他民间建筑装饰一样，也十分丰富，不外人物、山水、禽兽鱼虫、花卉草木四大部类。以人物为主的有民间传说、宗教神话、名人轶事、风俗民情等，如八仙、和合二仙、郭子仪祝寿，刘备招亲、大闹天宫之类。以动物为主的如龙凤呈祥、二龙戏珠、双狮抢球、鹿鹤同春、五蝠捧寿。以植物为主的如凤凰戏牡丹、春兰秋菊、八宝珍奇、松鼠吃葡萄等。徽州木雕始于明代，风格奔放沉雄，粗犷憨拙，清乾嘉以后格调渐趋细腻繁丽。绩溪胡氏宗祠正厅、休宁陈村江户民居均可见徽州木雕的代表作（图版 10－207～210）[10]。

东阳和徽州木雕都以不施油漆彩画，显露木纹自然本色为特点。

广东金漆木雕用樟木雕刻，再上漆并通贴金箔，故名；其特色是金碧辉煌，富贵浓重，工精物美；表现技法有浮雕和透雕，尤擅多层次的镂空雕法。金漆木雕历史悠久，又分潮州和佛山两个流派。潮州木雕始于



图 10－207　徽州木雕



图 10－208　徽州木雕



图 10－209　江西乐安流坑民居木雕



图 10－210　江西乐安流坑民居木雕



图 10－211　广州陈家祠屏门木雕



图 10－212　广州陈家祠屏门木雕



图 10－213　岭南金漆木雕—挂落和封檐板



图 10－214　岭南金漆木雕—门神（德庆龙母祖庙山门）

唐代，当时已有髹漆贴金的记载，明代技艺成熟，并与建筑结合得更为紧密，瓜柱、斗拱等雕饰逐步形成，此外还用于雕刻神佛以及家具、屏风、挂屏等室内陈设，且已有透雕手法，除金漆外也常施以五彩。清代潮州木雕更为兴盛，至清末，工艺技巧愈发精湛，风格趋于纤细、繁缛而富丽。题材除花鸟虫鱼外，多为戏曲人物如三国、水浒、西游、白蛇等[11]。佛山木雕所用材料为樟木、花梨、坤甸、紫檀、楠木、东京木等硬质木。清代佛山木雕最为兴盛，用于祠堂、庙宇、民居和茶楼酒店的门面、门窗、梁柱、斗拱、花罩、藻井等处，以及室内的家具、匾额、陈设等。其中相当一部分也髹漆贴金，题材与潮州木雕相似，风格则较粗放豪壮，形象夸张，刀法洗练，雕塑感强，在佛山祖庙，广州陈家祠堂和德庆龙母祖庙都有许多佳作（图 10－211～214）。

剑川木雕分布在云南大理、丽江一带，主要用在民居装修上，包括门窗、梁枋、托梁、雀替、栏杆等处；题材以吉祥动物龙、象、兔等，花卉以牡丹、腊梅、竹子、莲花等，以及琴、棋、书、画、文房四宝和

福、禄、寿等图案为主，也有八仙、佛八宝、八卦等佛道题材；技法以多层次的叠压雕法为特点，表面多绘彩。

除以上四个木雕流派，各地民间建筑也广施木雕，如山西著名民居乔家大院、渠家大院、曹家大院、王家大院和襄汾丁村民居，都有大量木雕，并涂彩。

砖雕

著名的明清民间砖雕有徽州砖雕、苏州砖雕、广东砖雕、河州（甘肃临夏）砖雕，以徽州砖雕最为佳胜。

徽州砖雕随着徽商的发达兴起于明清，当时商业繁荣，巨商显宦纷纷在家乡筑造精致的居宅祠堂和园林，砖雕工艺也精益求精。砖雕多以浮雕为主，一般施用于住宅门罩、门楼以及官邸、祠庙门前的门楼、八字墙、神龛等。其题材非常广泛，或以人物为主，包括神话传说，戏曲，民间故事，民俗风情等；或为花卉禽兽，较多出现的是狮子或组织在吉祥图案里的麒麟、蝙蝠等；也有山水风景。一幅作品，常采用多种雕镌手法，如人物为半圆雕，中景的亭台楼阁作镂空雕，背景的屋亭门墙等也要刻画得有一定深度。图案边框常装饰凸起的回纹，花叶枝干等主体半圆雕下通常也要衬以平雕几何纹背景。整个雕刻可谓精细入微（图10-215、216）。

苏州砖雕风格纤巧古雅，也主要施用在门楼门罩及大门两侧的八字墙等部位（图10-217、218）。

广东砖雕著称的是番禺沙湾砖雕和佛山砖雕。沙湾砖雕明代已经盛行，清代更广为采用，影响并及于东南亚各国；主要用于祠堂庙宇的墙头、墀头、照墙、神龛，天井、照壁等处，内容不外乎人物花卉、飞禽走兽、吉祥图案、神话传说、历史故事等，雕刻技法有浅浮雕、高浮雕和圆雕，又可分为单件砖雕和组合砖雕。其代表作如广州陈家祠堂正门两侧东西厅檐墙上六幅大型砖雕，其中两幅各宽达4.8米、高达2米。东檐墙正中为“刘庆伏狼驹”，雕出四十多个人物，神态各异，形象生动。左右为“百鸟图”和“五伦全图”（凤凰、仙鹤、鸳鸯、鹡鸰和黄莺，合称五伦，也称五常）。西檐墙正中为“水浒聚义厅图”，左右各为“梧桐杏柳凤凰群图”和“松雀图”（图10-219、220）[13]。佛山砖雕雕工细腻，主次分明，多用浮雕、透雕和圆雕，刀法刚劲利落，变化多，富于装饰性。代表作有佛山祖庙雕于清末的“大红袍”和“守房州”两图，以及明正德十六年（1521）邵马良祠牌坊[14]。

河州砖雕源于北宋，明清达于成熟，工艺有“捏活”、“刻活”之分。捏活是先将粘土泥以手和模具捏制



图10-215　徽州民居砖雕门檐



图10-216　徽州砖雕（歙县棠樾村女祠）


图 10－217　苏州砖雕门楼


图 10－218　苏州砖雕门楼


图 10－219　广州陈家祠墙面砖雕

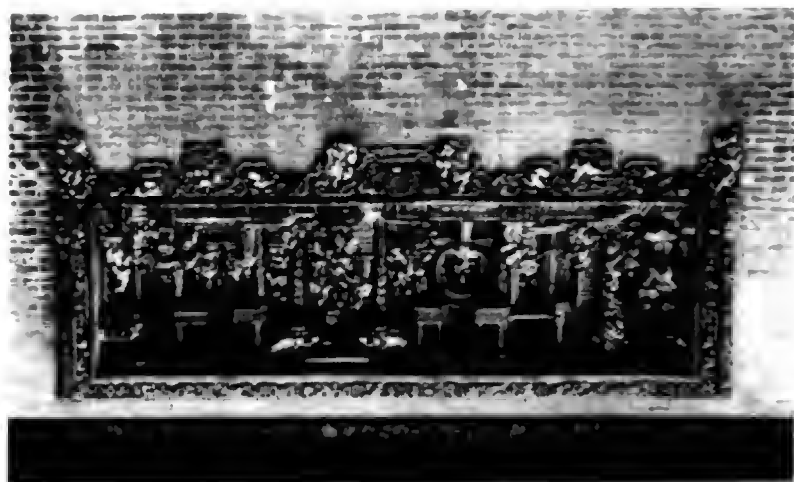

图 10－220　广州陈家祠墙面砖雕


图 10－221　河州砖雕—兰州白衣寺多子塔砖雕


图 10－222　河州砖雕—兰州白衣寺多子塔砖雕

成型，再入窑焙烧成砖。刻活即直接在砖上雕刻。砖雕用于佛寺、清真寺和住宅的山墙、影壁、甬道、门洞上，因物设象，各有特色，题材有龙、凤、狮、虎、虫、鸟、花卉等，临夏红园和马步芳公馆有其代表作(图 10－221～226)。

三　脊饰

与官式建筑相比，明清各地民间建筑的脊饰可谓丰富多彩，论风格既有江南的淡雅清秀，又有粤闽的繁



图 10－223　河州砖雕—兰州白衣寺多子塔砖雕



图 10－224　河州砖雕—兰州白衣寺多子塔砖雕



图 10－225　甘肃临夏河州砖雕博古架纹



图 10－226　河州砖雕—临夏马步芳公馆影壁心

绚艳丽。

江南建筑正脊两端多用较简练的造型，如哺鸡脊、哺龙脊、雌毛脊、甘蔗脊、纹头脊等。网师园集虚斋脊尖上翘作凤头状。园林建筑屋角的嫩戗发戗也淡雅秀美，亲切自然。正脊正中常用聚宝盆，立蝠捧寿，平升三级等吉祥图案为饰。只有庙宇正脊两端才用龙吻（图 10－227、228）。

粤闽临海，早自宋元以来，内外贸易即已肇兴，明清更加发达，手工业也十分兴盛，工商民户财力充裕而文化素质不高，故建筑装饰风格，包括富丽工巧的金漆木雕在内，都与这种地方文化的总体态势有关。明代至清初，也正是西方以繁琐著称的罗可可风格盛行之时，与西洋早有交往的粤闽地区，或亦受其影响，是故建筑装饰繁琐碎细，甚至怪异。粤闽两省的脊饰风格和做法大体一致，并影响及于台湾，在屋脊上集陶塑、灰塑之大成，全脊饰物琳琅满目，诸凡神话传说、民间故事、历史典故、仙山楼阁、奇花异草、瓜果菜蔬、山水佳境，莫不竞相登台，又受戏曲艺术影响，多戏曲题材。佛山祖庙的脊饰就有明皇游月宫、桃园结义、长坂坡、三战吕布、郭子仪祝寿、三探樊家庄、断桥会、八仙、哪吒闹海、降龙伏虎二罗汉等戏曲典故，还有如二龙戏珠等传统吉祥图样，以及所谓“文五麟”（如凤皇、孔雀、雉）、“武五麟”（如虎、狮、麒麟）等动物，令人目不暇接。其作为人物活动背景的建筑样式，又常具西洋格调。福建脊饰与广东同，较有特点者是正脊两端起翘特高，是唐宋“生起”做法的极端化，起翘处呈燕尾分叉状。正脊当中或为宝塔，或

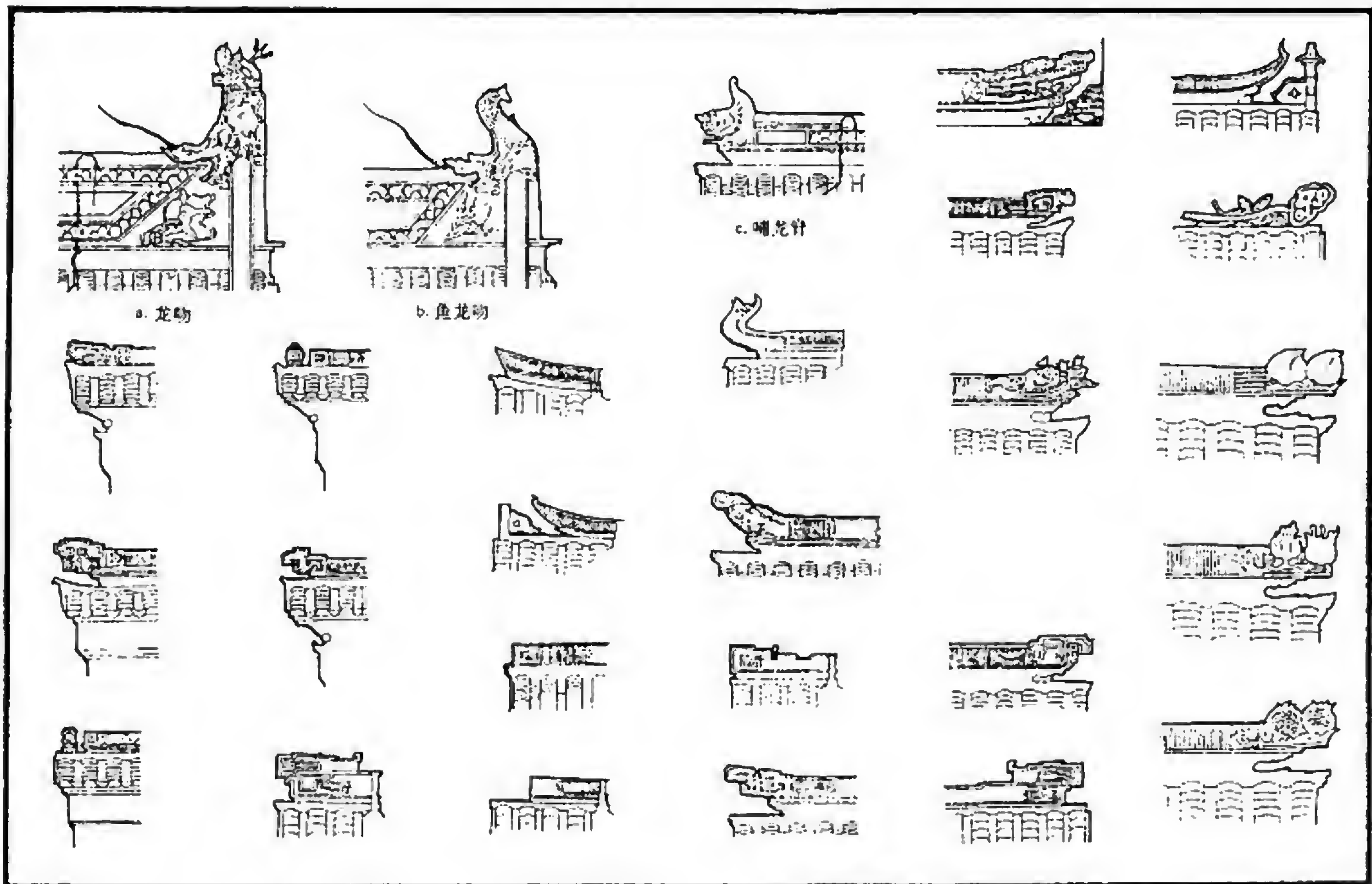


图 10－227　江南脊饰

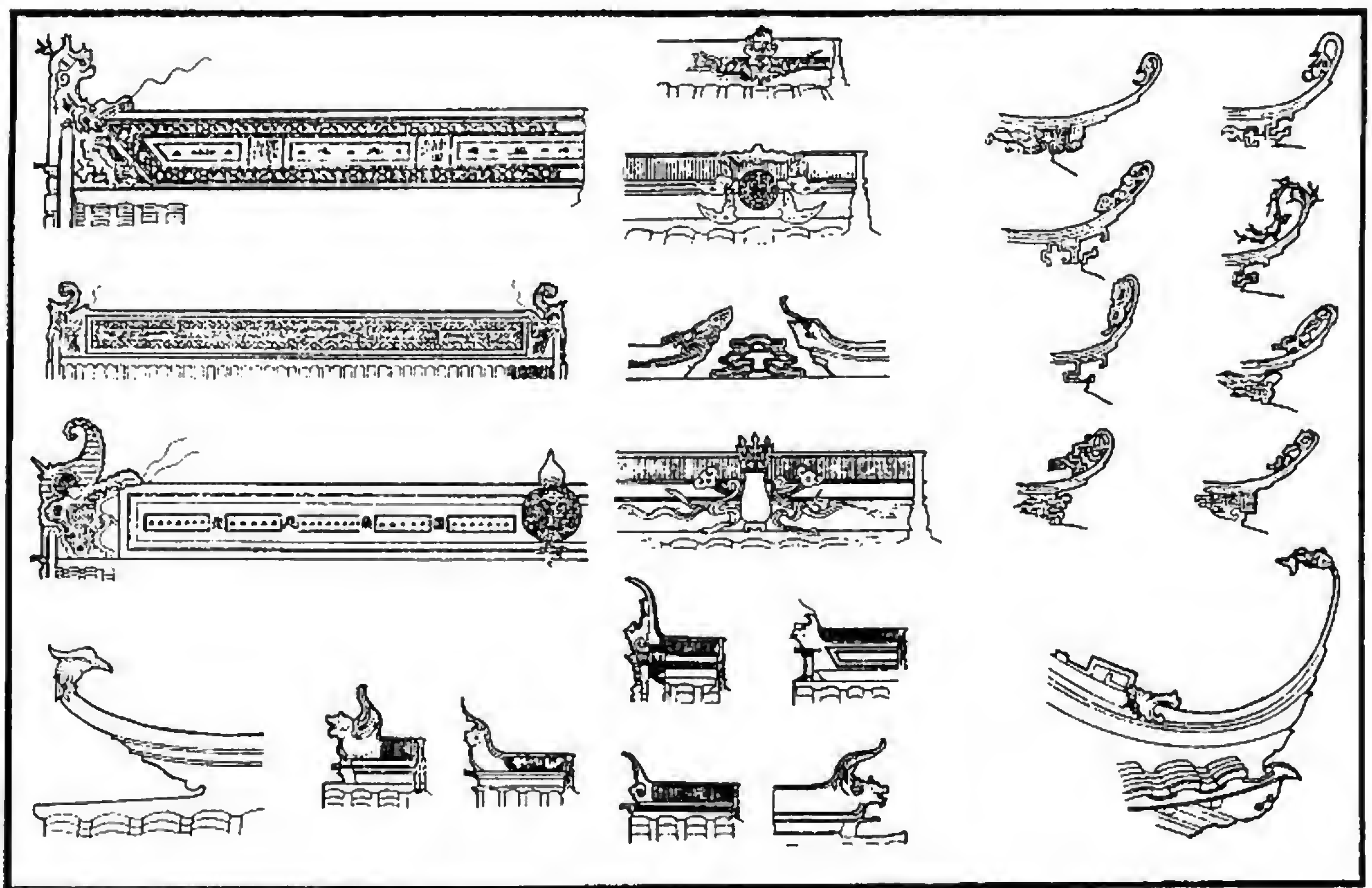


图 10－228　江南脊饰

为双龙戏珠、双凤朝阳。厦门南普陀寺钟、鼓楼歇山屋顶正面垂脊下方有成组的历史故事人物堆塑，斜向垂脊饰飞龙舞凤，意寓龙凤呈祥。台湾住民多为明清时从福建移去，建筑风格包括装饰也和福建一样，以繁琐纷纭为特点。总之，装饰已不甘于充当配角，而力求突出自己，喧宾夺主，似乎建筑倒反而应该从属于它，如此，虽技巧高超，离真正的美却越来越远了。实际上，那些与建筑本身没有太大关系而独具完整主题的“装饰”，位在脊部，距离过远，难以被人看清，或许只能算是建筑装饰之末流，比起官式建筑和江南的作品，品味较低（图10－229～231）。

广东还流行一种由回旋的平面图案组成、轮廓为直线、被称为“博古”的正吻，简洁明朗，效果尚佳，但若用在上述祖庙式的屋脊上，也一变而为花哨繁琐。博古正吻的形象，应是从商周青铜器上常见的夔龙纹变化而来。

闽粤台还多龙饰。这一带古来为百越聚居区，百越以蛇为图腾，自古崇拜蛇、龙等神物，虽斗转星移，仍风俗相继，民人常“画蛇以祭……自云龙种……绣面纹身，以象蛟龙”（《粤中见闻》），以至于明清，各地仍多龙母庙、蛇神庙、蛇王宫等祠祀。在建筑装饰上，墙上绘龙，石柱雕成龙形，屋脊也加龙饰。龙，成为建筑装饰最常用的题材之一。

南方还盛行鳌鱼形正吻，可能与印度神话一种鱼身鱼尾而长鼻的动物摩竭鱼有关，但已经中国化，长鼻消失，完全变成鱼形。湖南衡南县隆市乡王家祠的脊饰，两端为鳌鱼，脊身为二龙戏珠，正中立一亭阁，脊上的卷草花卉图案十分流畅秀丽，为湖南古建筑脊饰佳作（图10－232～236）。



图10－229 广州陈家祠脊饰



图10－230 广州陈家祠脊饰



图10－231 厦门南普陀寺脊饰

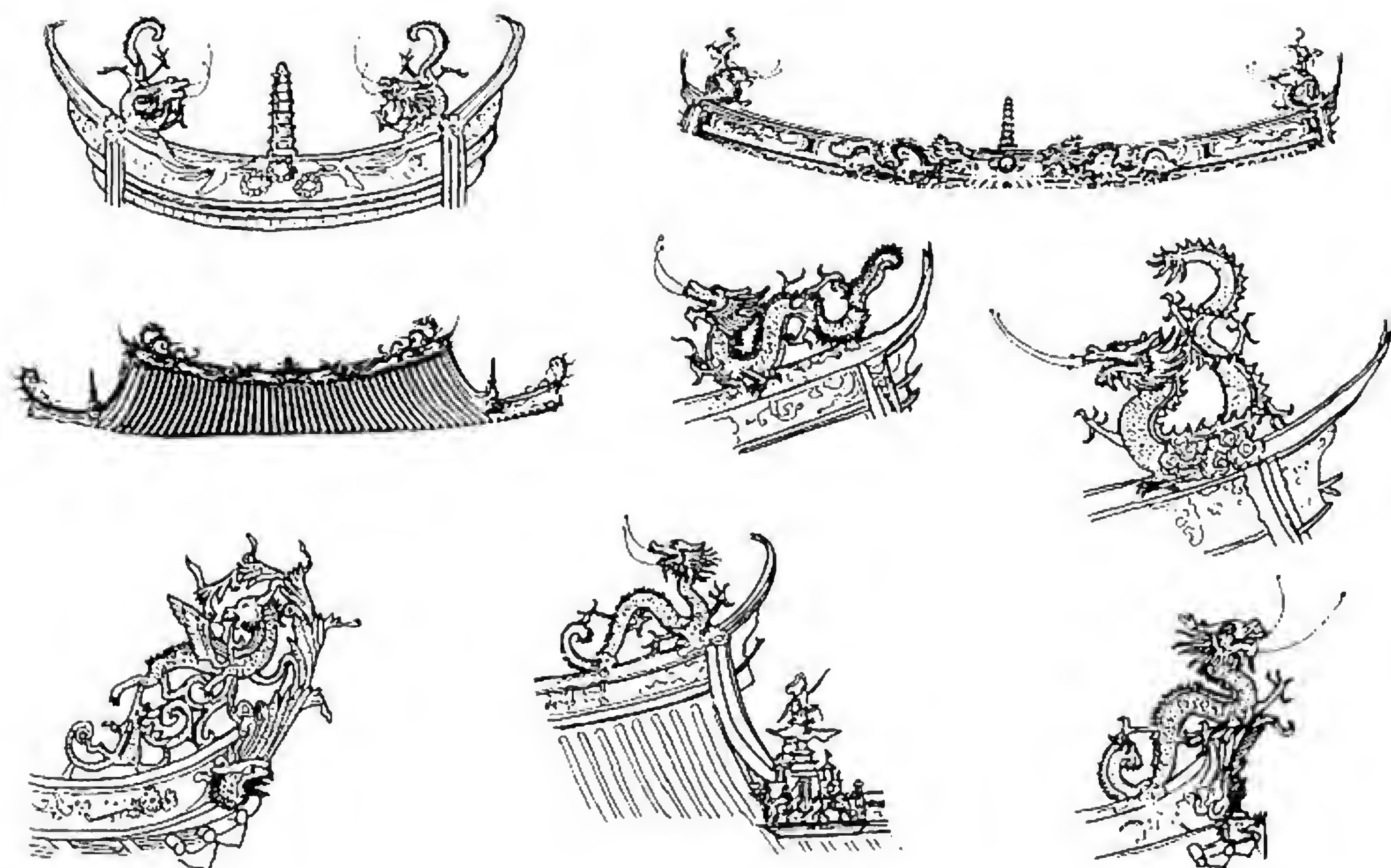


图 10－232　岭南脊饰（福建）

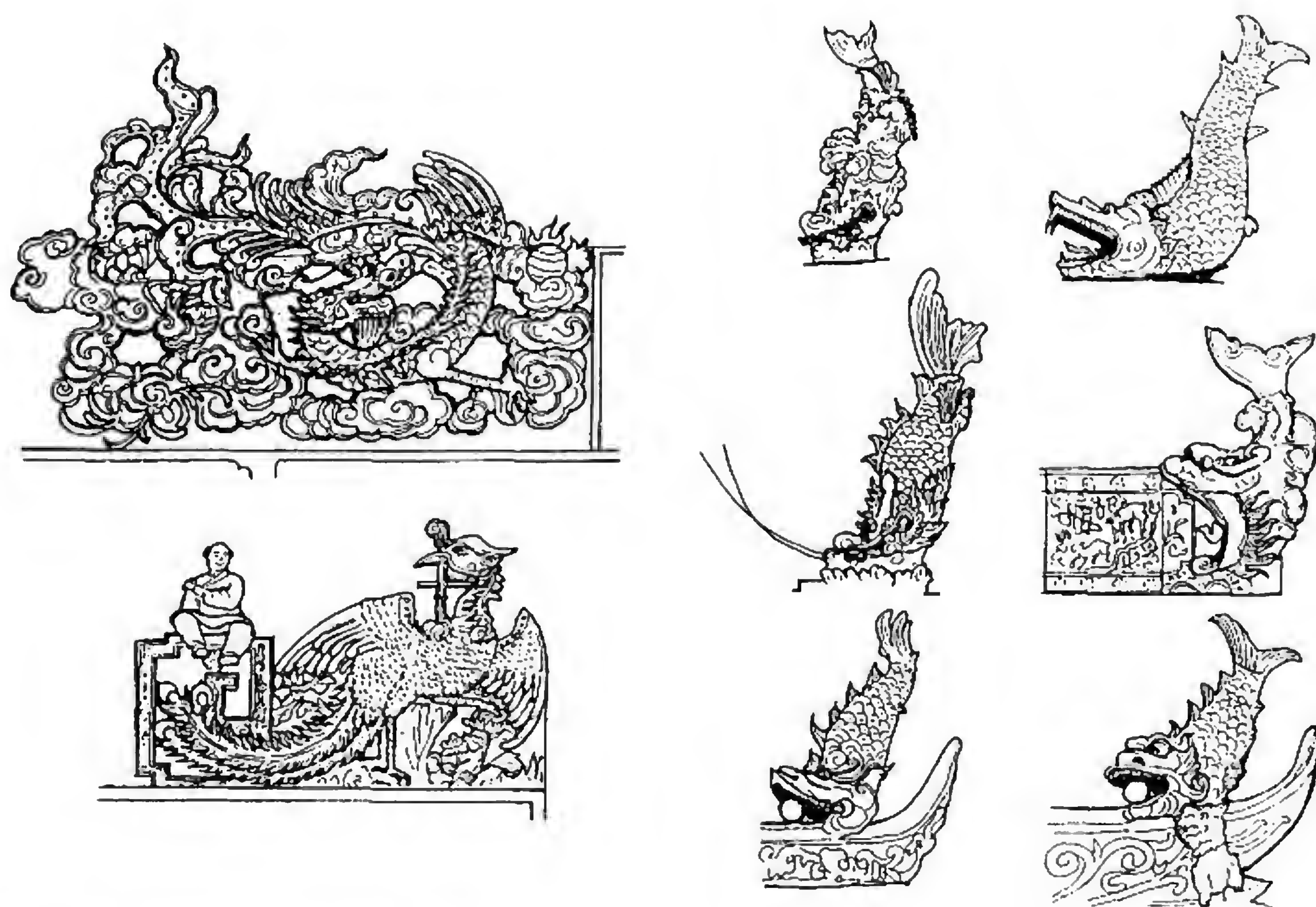


图 10－233　岭南脊饰（广州陈家祠堂与佛山祖庙）

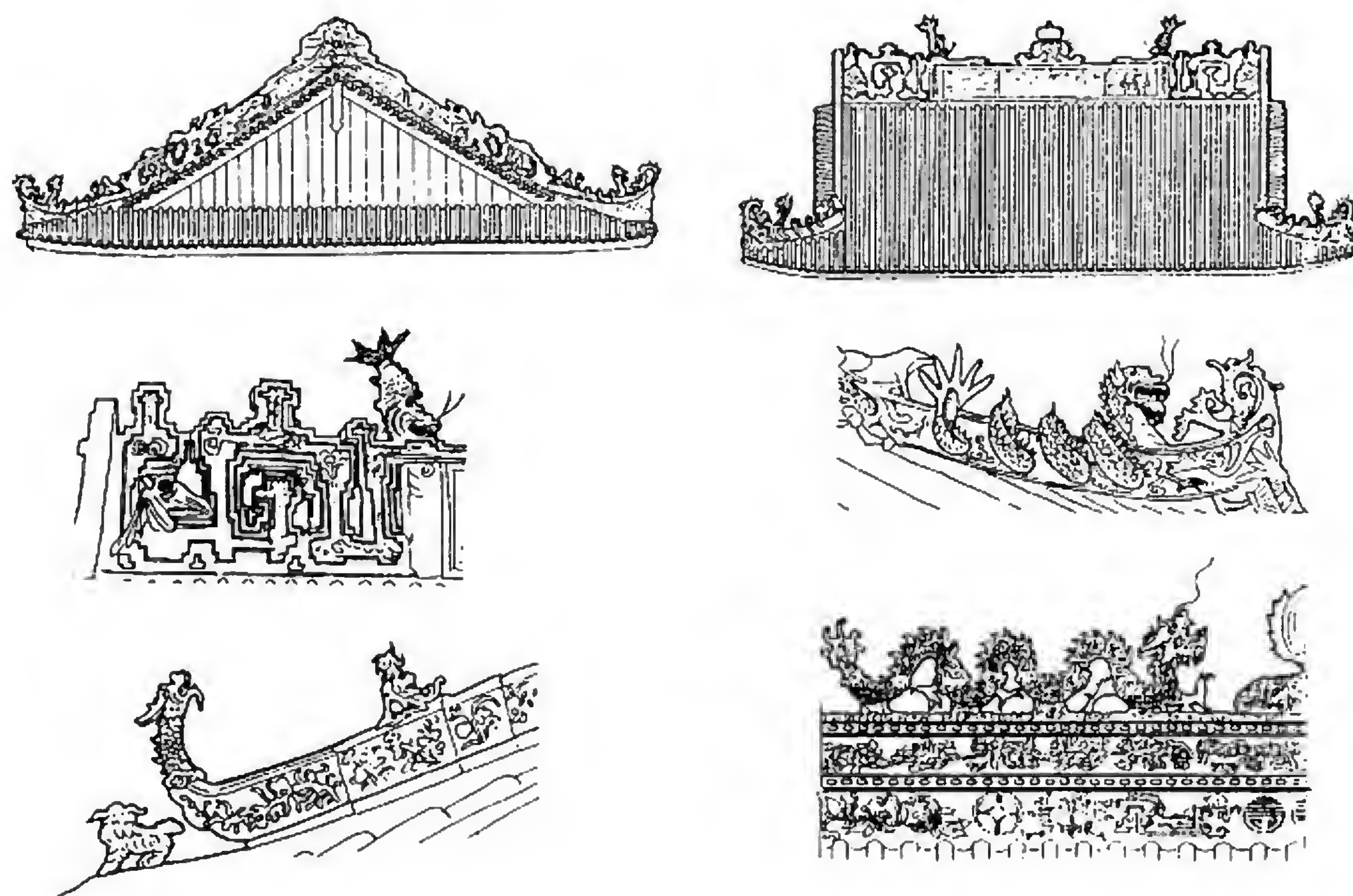


图 10－234　岭南脊饰（广东）

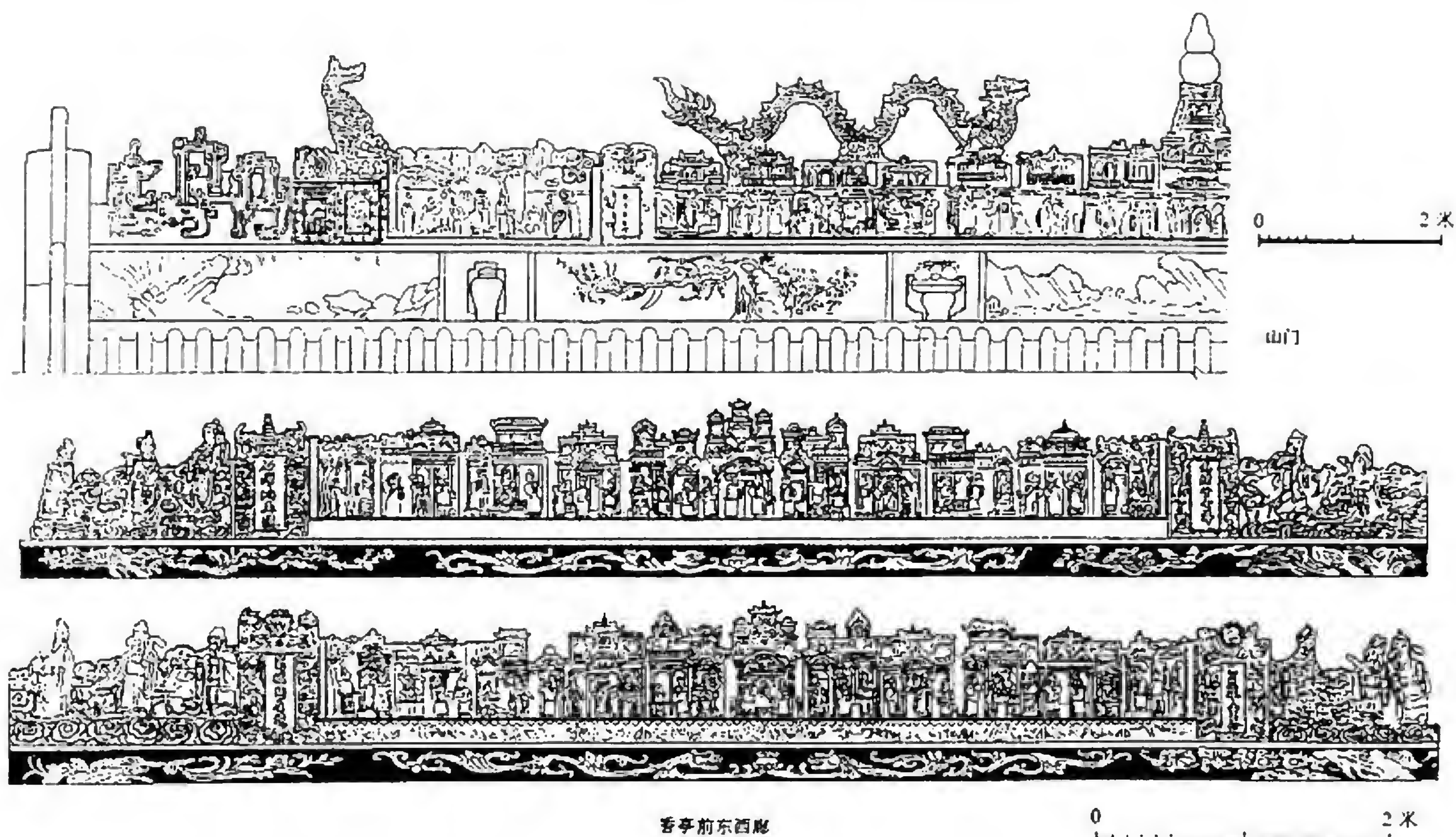


图 10－235　岭南脊饰（广东德庆龙母祖庙）

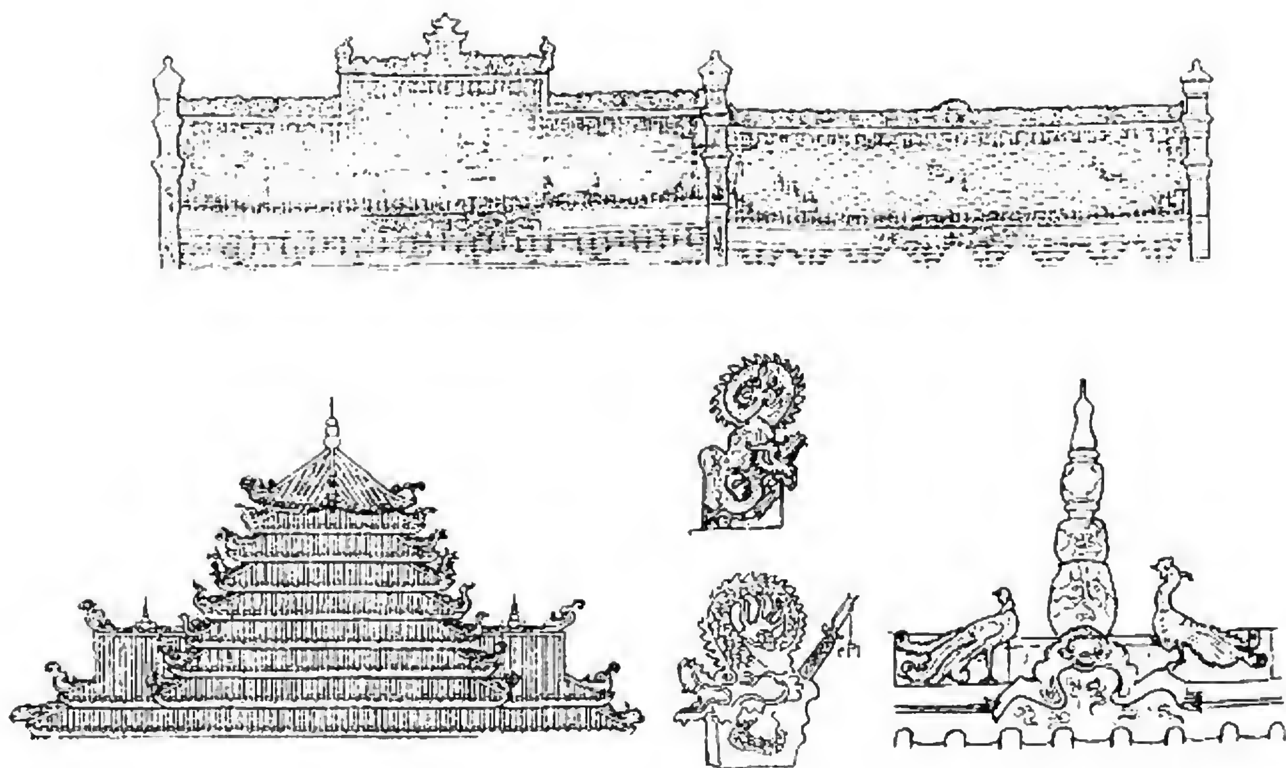


图 10－236　湖南脊饰

四　色彩

民间建筑的色彩以民间公共建筑和寺庙祠祀等较为多样。苏州和徽州的一些祠堂寺庙及个别民居还保留着明代彩画。南方寺庙多为黄墙，与北方的红墙有别。民居色彩普遍都比较简素。

明代规定："庶民庐舍不过三间五架，不许用斗拱，饰彩色。"故民居尤其是南方民居，色彩一般以灰、白、褐、黑等低彩度的颜色为主调，或甚至不作涂饰，只显露木材本色。江南及徽州民居内部梁架和装修一般涂饰栗、褐、灰等色，多不施彩画，外部木面则为褐、黑、墨绿等色，与白墙、灰瓦及院内绿化配合，显得淡泊素雅。岭南广东除有的民居稍为艳丽，如潮州民居山墙和脊饰的色彩较鲜艳，富贵人家的梁架常施金漆外，一般也多为白墙灰瓦，梁柱涂黑或深褐，封火山墙也以黑白色为主调，适当配以红、绿等色。闽南民居色彩较丰富，外墙自宋、元至明清多用红砖砌造，究其由来，可能系受外来影响，也有人认为与古越人崇拜火鸟凤凰的遗俗有关。屋脊起翘特高，呈燕尾状，梁栋、脊饰、壁画均五彩斑斓。而闽南、粤北、桂东的客家民居多白墙灰瓦，朴实无华，有中原古风。少数亦雕梁画栋，但较之闽南民居，仍显稳重。西南民居青瓦白墙或露土墙，黑柱，少雕饰，朴质无华，有浓郁的乡土气息。

1 梁思成《台基简说》,《梁思成文集》第二卷,中国建筑工业出版社 1984 年。

2 本节主要参考文献:王仲杰《明清官式彩画的概况及工艺特征》;《中国建筑彩画图集》,《古建园林技术》杂志编辑部 1993 年;王仲杰《古建彩画概况》,北京市文物建筑工长培训班讲稿,1993 年。边精一《古建油漆彩画工》,《北京房地产》杂志编辑部 1991 年。杜仙洲《中国建筑彩画图集·序》,《古建园林技术》杂志编辑部 1993 年。蒋广全《古建彩画》,北京市文物建筑工长培训班讲稿,1993 年。

3 梁思成《清式营造则例》,中国建筑工业出版社 1981 年。

4 宋伯胤《关于我国陶瓷源流问题的探讨》,《中国古陶瓷论文集》,文物出版社 1982 年。

5 同注 [3]。

6 梁思成《敦煌壁画中所见的中国建筑》,《梁思成文集》第一卷,中国建筑工业出版社 1982 年。

7 关于各脊的称谓有两种意见,一者称庑殿或歇山屋顶斜向正脊之兽后部分,即与正脊直接相接部分为戗脊,兽前部分为岔脊;称歇山、悬山或硬山屋顶与正脊垂直相接的屋脊为垂脊。另一种意见认为,若按工匠瓦件配套过程,戗脊与岔脊实为一物异名,或戗、岔二字互为音转,都指的是庑殿或歇山斜向屋脊的兽前部分。至于其兽后部分与正脊相接的脊,以及歇山、悬山、硬山屋顶与正脊垂直相接之脊,即凡与正脊相接之脊,都应称为垂脊。攒尖顶的各向屋脊也称垂脊(参见刘大可《中国古建筑瓦石营法》166 页,中国建筑工业出版社 1993 年)。本书暂从后说。

8 中国建筑技术发展中心建筑历史研究所《中国江南古建筑装修装饰图典》,工人出版社 1994 年。

9 洪铁城《论东阳明清住宅的存在特征》,《中国传统民居与文化》第二辑,中国建筑工业出版社 1992 年。

10 张国标《徽州木雕艺术初识》,安徽美术出版社 1988 年。

11 王晓明《潮州木雕研究》(未刊稿)。

12 杜仙洲主编《泉州古建筑》,天津大学出版社 1991 年。

13 广东民间工艺馆《陈氏书院》,文物出版社 1993 年。

14 林明体《岭南民间百艺》,广东人民出版社 1993 年。

第十一章

明清建筑（四）

有关明清建筑，还有一些比较专门而且相当重要的课题，如建筑结构、室内环境以及家具等。此外，本章还将论述中国与越南的建筑文化因缘。

明清是中国官式建筑结构最后定型的时代，有若干发展，同时又呈现某种"过熟"的现象，失去了不少发展契机；与唐宋相比，建筑形象显得比较拘谨。明清留下大量民间建筑，北方民间建筑的抬梁式大致同于官式建筑而有所简化，南方的抬梁式却保留了不少宋辽遗意；南方流行的穿斗架虽然早已出现，现存的却只剩下明清尤其是清代的实例。南方民间建筑结构组合灵活，单体建筑形象生动活泼，恰可与官式建筑结构互补。

建筑艺术本来就是环境艺术的重要组成，本章室内环境一节着重以室内为对象，略述中国传统建筑艺术的环境艺术手法及其文化内涵。

家具既是一种独立的艺术又与建筑密切相关。明及盛清以前，是中国传统家具的发展高峰和鼎盛期，无论其艺术品格、造型、类型、质量、数量，均超越前代。盛清以后，随着社会发展的颓势，家具艺术也趋于衰落。

中国与越南的建筑文化因缘渊源久远，至明清更为密切。本章第四节与本书第四、五章所述中国与西域、中国与朝鲜和日本建筑的关系，以及第九章所述中国园林对世界的影响等联系在一起，意在完整地阐明中国传统建筑的世界地位和影响。

第一节　建筑结构

"结构"二字的含义，在现代侧重于工程技术，多与力学有关，但这里所称除力学的含义外，更重在"结体"、"构造"，侧重于建筑结构经营的立意构思方面。

建筑艺术与结构具有密不可分的关系，一方面，结构本身所具有的结构美和装饰美，它所显现的一种内

在的高度有机的逻辑力量，原本就是建筑艺术的重要组成；另一方面，艺术需要体现一种情绪氛围或精神气质，也必须依赖结构为其重要手段，才能够得以完成。所以，结构的发展往往会引起艺术风格的变化，反之，艺术风格的变化也往往要求结构的相应改变，二者经常处于“互动”的状态之中。当然，不管是艺术风格还是结构做法，其发展的最后决定性因素，都是社会生活或社会文化对建筑提出的要求。从艺术与结构互动关系的角度去关注结构，理应也将其包括在建筑艺术史研究的视野之内，这种关注，显然与从工程技术角度出发的关注有所不同。

中国建筑曾经过秦汉和隋唐两次高潮。特别是唐代建筑，以其真实坦率的结构，雄浑阔大的气势，创造出感人的艺术效果。有宋以来，随着社会生活的世俗化，市民文化兴起，建筑艺术的格调开始向纤柔华美的方向发展，建筑结构也在唐代已达成熟的基础上渐趋程式化。《营造法式》一书的问世，就是这一趋势的标志。到了元代，虽然蒙古人以其特有的豪放，更多具有不拘一格多元吸收的精神，但在建筑艺术这一领域，毕竟由于缺乏与中原民族高度发展的建筑文化分庭抗礼的优势，总体上仍沿着宋金传统继续发展。

明至清代前期，社会比较安定，以汉族为主的文化传统，虽经元人的冲击而仍得延续，宋代以来的程式化进程在更大速度上继续推行，结构更加规范化、简约化，是中国建筑的总结期，也是第三次发展高潮。但物换星移，时不我再，汉人的朴拙、唐人的雄浑，至此都已成往事，明清建筑包括建筑结构最终走入了另一条创作途径，即在代表明清建筑最高成就的官式建筑中，无论结构还是装饰，都具有特别严谨整饬的作风，结构则趋于简洁，已完全形成为固定的格式。清雍正十二年（1734）颁行的《工部做法则例》，是这一状况的最好证明。《做法则例》将官式建筑分为大式小式两类。前者有斗拱，采用庑殿或歇山屋顶，用于较重要的大中型殿堂。后者不用斗拱，多为硬山或悬山屋顶。不论大式还是小式，建筑的造型都与等级严格对应。建筑模数由宋代的材分制转为斗口制，即大式建筑以坐斗的斗口宽度为基本模数单位，规定了二十七种房屋的具体“做法”，对开间进深的规模及各大小构件包括梁、柱的断面、长度和高度，斗拱的形制，以至建筑局部如檐出、台基出等种种尺度和比例，都做了明确而严格的规定，建筑的规范化程度比以前大大加强了。人们只须严格依照总结出来的这一套“完美的”标准设计模式，亦步亦趋，就可以大体胜任对某座建筑的“设计”工作。这一方面当然保证了各建筑的总体水平，但失之过严，形成依赖，显然又严重限制了创造力的发挥。总之，明清建筑是更加成熟了，特化了，甚而至于过熟，虽然无论建筑组群还是建筑单体，均不失其美仑美奂，具有感人的艺术魅力，可与汉唐比肩而立，然而，那种在肇兴期和高峰期所特具的自由奔放的气势和独立创造精神已不复多见。结构的简化又使得建筑不免于僵滞，缺乏游刃有余的柔韧和机变。这些，无疑都是“过熟”带来的遗憾。

明清两代的建筑结构也有所不同。清代是以上倾向的最终表现。明代则处在某种过渡状态之中，尤其明代前期，许多方面仍保留较多宋元遗意。明后期至清初，“过熟”的趋势加速，此后乃有《做法则例》的出现。

明清值得特别提到的是民间建筑特别是南方民间建筑结构的成就。民间建筑又可称为地方建筑，包括民间公共建筑（宗祠、先贤祠、神祠、会馆、书院）、山林寺观、私家园林，以及更占多数的各类民居等。与官式建筑如城市、宫殿、国家级祭祀建筑、帝王陵墓、敕建大型寺观、皇家园林、衙署和王府等相比，民间建筑结构由于分布地域广大，不但广泛流行于汉族地区，也旁及于受汉族文化影响的如土家、白、纳西、侗、壮、苗等少数民族，自然气候条件和人文历史情况千差万别，因而各地做法不同，带有多种多样的地方特色。为适应各不相同的具体要求和条件，民间建筑结构更加灵巧机变，生动活泼。各地匠师虽都有一套行之有效的习惯做法，但不受《法式》或《则例》的约束，比官式建筑具有更多创造精神。民间建筑也更多考虑经济问题，以简便易行、朴素节约为要，用材俭省，构造精当。在明清官式做法已逐步趋于僵滞的同时，民间建筑结构的成就越发显得突出。

明清以前，一定也有官方与民间的分野，但现存建筑实物多属官方，民间的情形已难于考察。虽如此，鉴于明清人口的迅速增长、各地经济的成长和社会生活的日益丰富，仍可判定明清两代是民间建筑最为发达

和取得最高成就的时期。以往论及中国建筑发展历史，常常因此发生分歧：有的以官式建筑结构之完全程式化，认为明清建筑已步入衰途；也有的以民间建筑结构的成就，认为明清建筑实高出于唐宋之上。其实似不必一概而论。我们认为，官方建筑最高成就的取得，应仍在唐宋，明清实际上已经步入衰途；民间建筑则另当别论，只是唐宋民间建筑难以保存至今，无从比较罢了。需要说明的是，无论对明清民间建筑的成就怎样充分肯定，但就规模、气势和完美程度而言，官方建筑终究还是凌于其上，占据着建筑艺术的主流地位。是故，总体而论，中国建筑艺术的高峰时期仍应归于唐宋。

本节概述明清建筑结构的发展，分官式和民间两个部分。明代官式建筑处在过渡阶段，不如清代典型，民间建筑则以清代遗留最多，故两部分的重点皆在于清。

一　官式建筑结构

元代在师承宋金的同时，建筑结构显得更为大胆，有某些创造性的发展，如元代建筑习用的十字脊屋顶和盝顶，又如大都宫殿使用的大型工字形平面大殿，或具有少数民族风格的畏吾尔殿、棕毛殿、斡耳朵殿等，都难得见于以前各代，有的就是元代的新创。现今可见的元代遗构，也以梁栿自由多变，梁架新颖大胆为特色。但元代建筑已见结构简约化的端倪，如出现了假昂的做法，斗拱尺度开始缩小，并向纯装饰构件转化。

明清官式建筑，在重新寻求规范化的道路上，进一步使结构趋于简约。这种趋势，既表现为结构整体的简化，也表现为构件本身的简化，还表现在原来某些结构构件结构功能之丧失，其概况见于以下几个方面（图 11－1）。

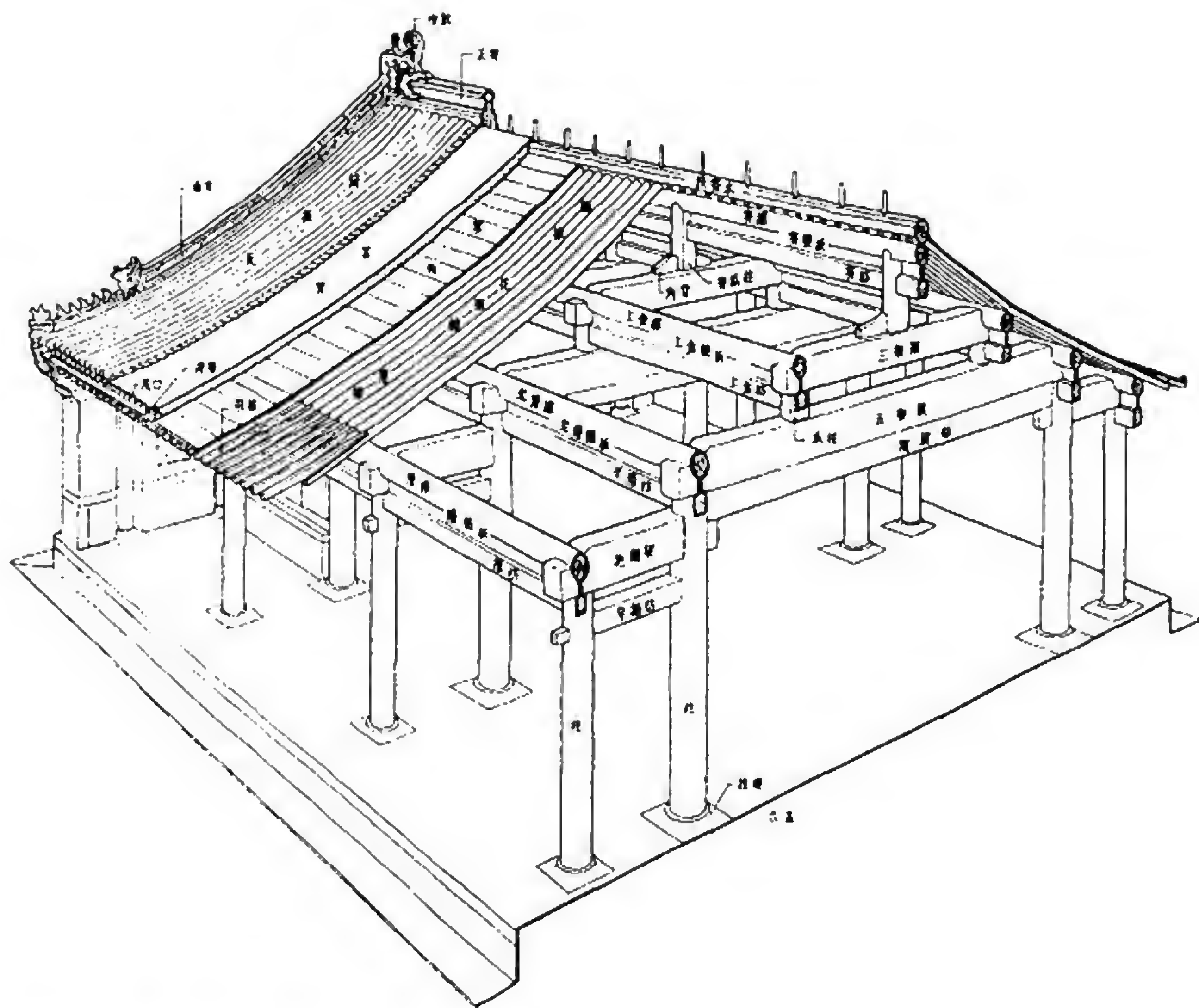


图 11－1　清代官式七檩硬山大木小式构架

斗拱

斗拱是中国建筑结构发展阶段最明显的标志，在艺术意义上，首先具有结构美，其次又兼具装饰美。由唐代经过宋元至明清，斗拱的结构作用日趋减弱，到了清代，几乎已成为纯装饰的构件。斗拱的具体变化表现在：一、斗拱尺度由壮硕而趋于纤小，断面变小、总高降低、出跳减短。如宋代斗拱之高约占柱高 1/2～1/3，清代一般只占柱高 1/5～1/6。重建于清的紫禁城太和殿，柱高 7.20 米，斗拱之高却只有 0.78 米，更不足柱高 1/9，不再有唐宋之雄健。以七铺作（即出跳四次，清称九踩）斗拱为例，按宋《营造法式》，斗拱出跳占全部出檐长约 44.7%（唐代更多，佛光寺大殿为 54.3%），清代则减为 36.4%，即由唐宋而清，屋檐挑出的重量从主要由斗拱承担逐渐变成由悬出的椽子承担，斗拱已不起很大的受力作用了。因此，清代的出檐长度也大为减少，无论相对比例还是绝对尺寸都是这样，如唐宋出檐常为柱高的 5/10～4/10，明清已颇为短促，仅为柱高 3/10，再也显不出唐宋那样飘逸的气象，而使人感觉比较拘谨。二、补间铺作加多，由唐代一般仅有一朵或没有，宋代二至三朵，至明清大增，以明间（宋称当心间）为例，最多可达九至十一朵，密密列置，不复见唐宋的疏朗。三、斗拱原先所起的结构作用已丧失大半。斗拱的结构作用，原是为了支托深远的出檐，由唐而宋，从内檐伸出的乳栿，经过外柱伸出，即变为斗拱的华拱，以上各层下昂由此层层出跳，以最外一跳跳头承托橑檐枋（或橑风槫），再承接椽子。乳栿出头即成为斗拱的有机组成，斗拱是一种承重构件。明清相当于乳栿的构件则不成为斗拱的一部分，而是置在斗拱以上，伸出粗大的梁头（称挑尖梁头），并以梁头直接承担挑檐桁。梁头的伸出也无须其下斗拱之用力。故明清的柱头科斗拱（宋称柱头铺作）大部只起装饰作用。补间科（宋称补间铺作）也是这样。唐宋补间铺作的昂是一整根斜木，昂头承担

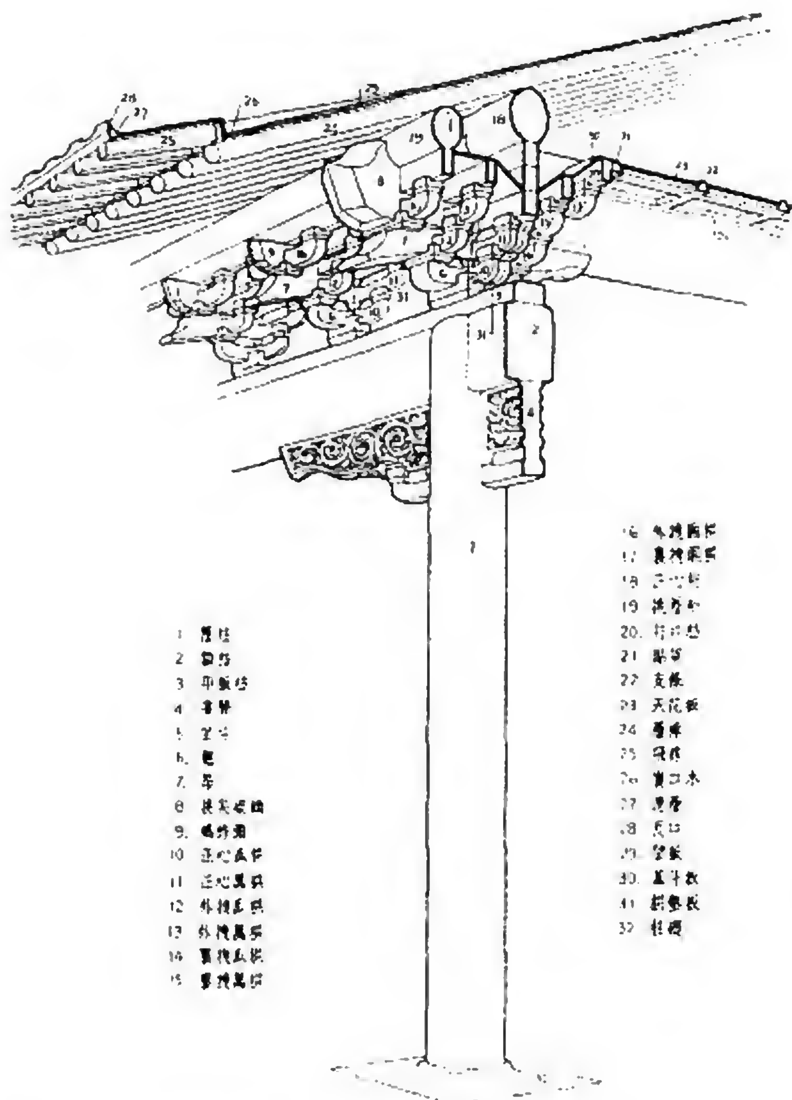


图 11－2　清代官式单翘单昂出二跳斗拱

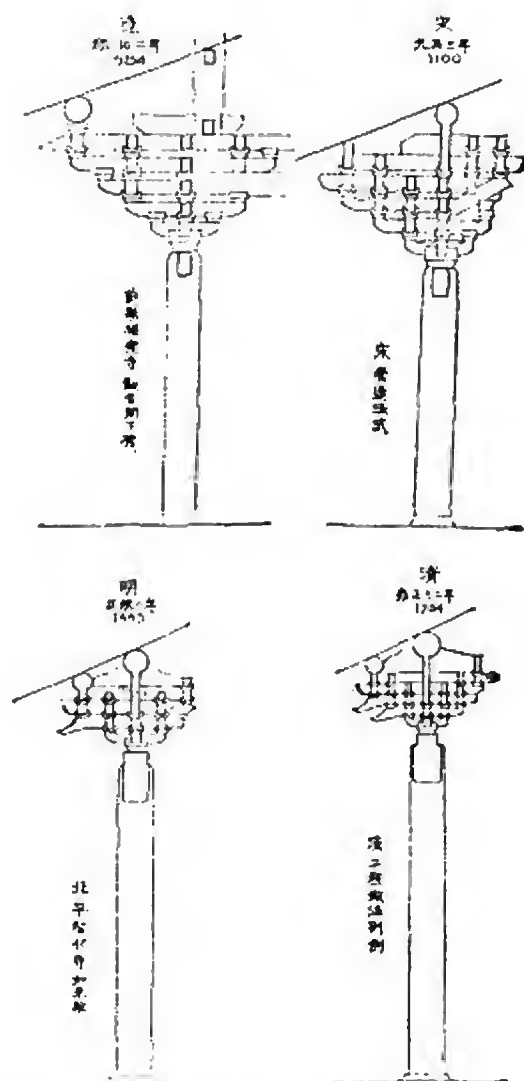


图 11－3　各代斗拱尺度比较

橑风槫（或橑檐枋），昂尾斜挑而上，通过枋木以承桁，昂头昂尾形成受力杠杆；明清所谓的昂却是假昂，即昂的外檐部分为水平方向，仅端头刻作下斜昂嘴形，向内也是水平伸出，并不承檩。而形似唐宋昂尾的所谓“溜金斗拱”斜挑向上，虽托在檩下，但其外段却是水平的耍头或昂，内段与外段为折线关系，较之整根斜木，受力性能大大减弱。四、虽然斗拱的承重功能已基本丧失，斗拱的形制却比此前繁杂了。偷心或隔跳偷心都改为计心，即在每跳出跳拱头之上都有横拱；横拱也全是重拱即重叠两层而不做单拱。但清代实行高度标准化，斗拱在用材、种类和制作方法等方面都定型为有限的数种，省却了大量繁杂的尺寸计算，实际操作比唐宋简化（图 11－2、3）。

需要提到，明代结构虽与清代有别，斗拱却是基本一致的。斗拱的形制对建筑的形象影响甚大，这也是我们将明、清归于一个发展阶段的原因之一。

中国建筑一向寓装饰于结构之中，明清斗拱却甚少结构作用。本来主要起结构作用而兼为装饰的斗拱，一变而为主要起装饰作用，结构只是徒具形式，不免“虚假”、“冒充”之嫌，即使从艺术角度而言，也不能不说是一种衰退。斗拱的形象，明清之僵直拘谨，较之唐宋的飘逸大度，其间的高低优劣也是十分明显的。

柱子和梁架

南北朝已出现梭柱，上下皆收分，中部鼓出，总体呈梭形。宋代梭柱下部不再收分，仅上部三分之一收分，至柱头紧杀如覆盆状，造型更符合木材的受力特性。明代仍实行宋法。清代不再作梭柱，上下通直，仅在柱顶作一紧杀。

唐宋檐柱实行生起，阑额从中部向两端逐渐斜上，加上屋角起翘，整条檐线从接近立面中央处开始逐渐圆转上翘。明代仍保留此做法，但生起量已比宋代减少很多。清代更加简化，不再生起，各柱等高，额枋平直，檐线也平直，至角部才有起翘曲线。官式建筑角翘不大，整条檐线显得僵直。

明代仍然实行宋辽的侧脚做法，内外檐除中部柱子外所有柱子都有侧脚。清代加以简化，只在外围檐柱实行侧脚，侧脚值也较小，从宋的 8～10/1000 减为 7/1000。

清代的柱子比较细长，外柱的细高比从宋代的 1/8～1/9 变为 1/9～1/11。

官式建筑都采用抬梁式梁架，做法比唐宋大为简化，如宋代建筑，凡彻上明造者，梁端背部均斫琢成优美的曲线卷杀，称为月梁；明清官式建筑不再作曲线处理，整梁平直到头。又如明清官式建筑上、下梁之间承以童柱，不再有斗拱；内部柱子直承梁头，或梁头直接插入柱内，也不通过斗拱；各层梁端不再施用托脚，改为在梁头刻出半圆形凹下的桁椀，以防桁木（檩子）滚动；至最高一层短梁，亦不设叉手，用脊瓜柱直承脊檩。各缝梁架之间的联结，宋代有所谓“襻间”做法，即桁下有随桁襻间枋，桁与襻间枋之间承以斗拱；明代基本仍同于宋，清代则简化，以垫板代替斗拱，成檩、垫、枋三件一套做法。

梁栿断面的高厚比则由宋代的 3:2 改为 5:4 甚至 6:5，趋近方形，受力不如宋代合理。但明清增加了一种穿插枋构件，前后插入檐柱与金柱之间，加强了构架的整体性，是结构的进步。穿插枋用在有斗拱建筑时称挑尖随梁（图 11－4）。

明清楼阁结构，也较宋辽简约。宋辽楼阁的上层与下层分设柱子，通过层间斗拱过渡，斗拱层即为结构暗层；明清则上下二层常为一根通柱，层间不经斗拱过渡，结构简捷明了，整体性增强，这也是结构的进步。其例如承德普宁寺大乘阁，内部中空，置通高大像，室内净高达 24 米，即全为通柱，不施斗拱层。

总之，明清梁架比唐宋简单易行，某些方面有所进步，但形象也较简率直接，缺乏一些含蓄，也缺少一种劲韧并具、寓雄于柔的风度。

屋顶

控制各层檩高，使相邻各檩（或称桁，宋称槫）的垂直距离愈下愈短，愈上愈长，即可造成屋顶断面的凹折，以形成屋面的凹曲。这样的控制方法，在宋代称为“举折”，清代则称“举架”。二者不仅称谓不同，

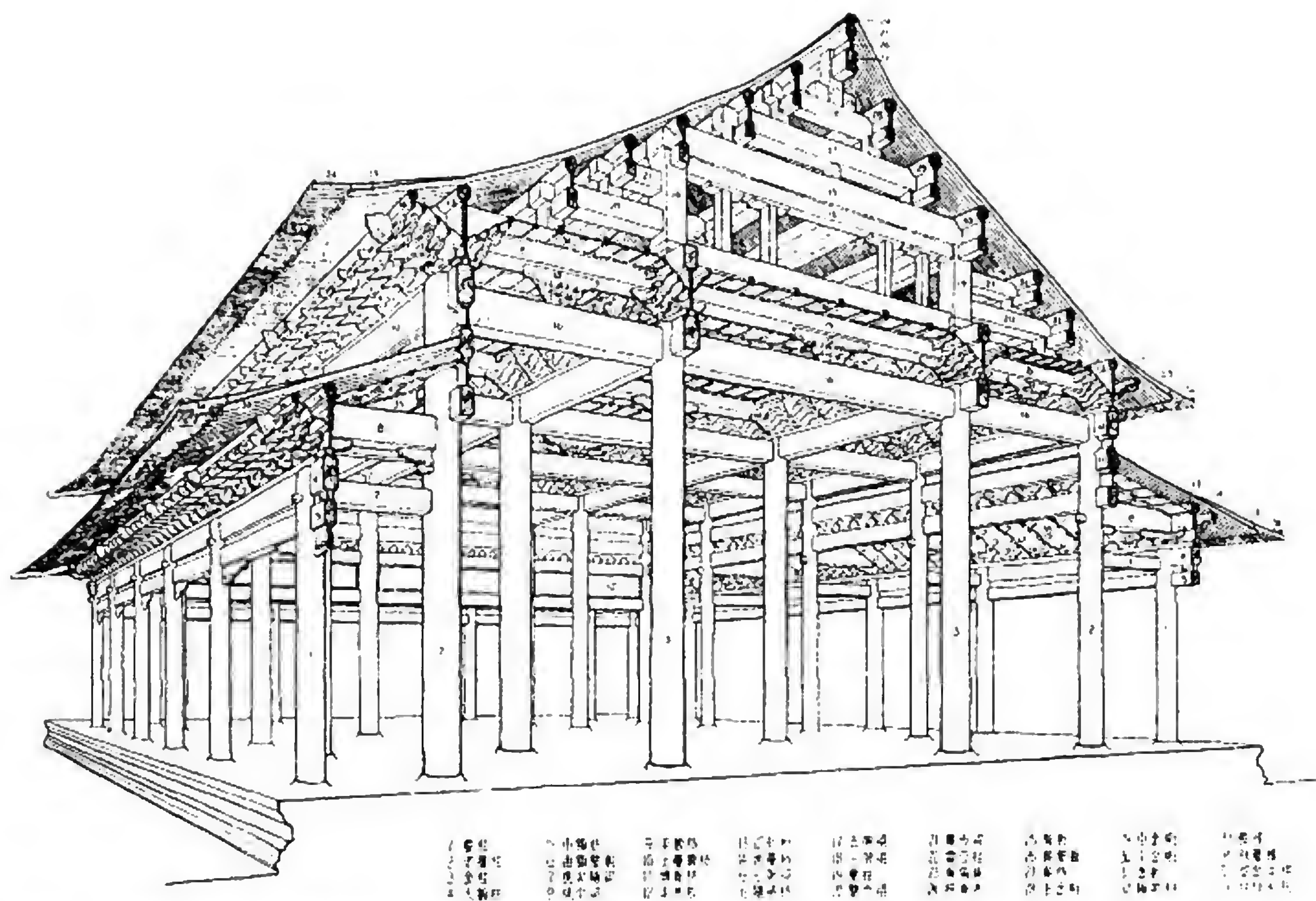


图 11－4　清代官式建筑殿堂结构（北京紫禁城太和殿）

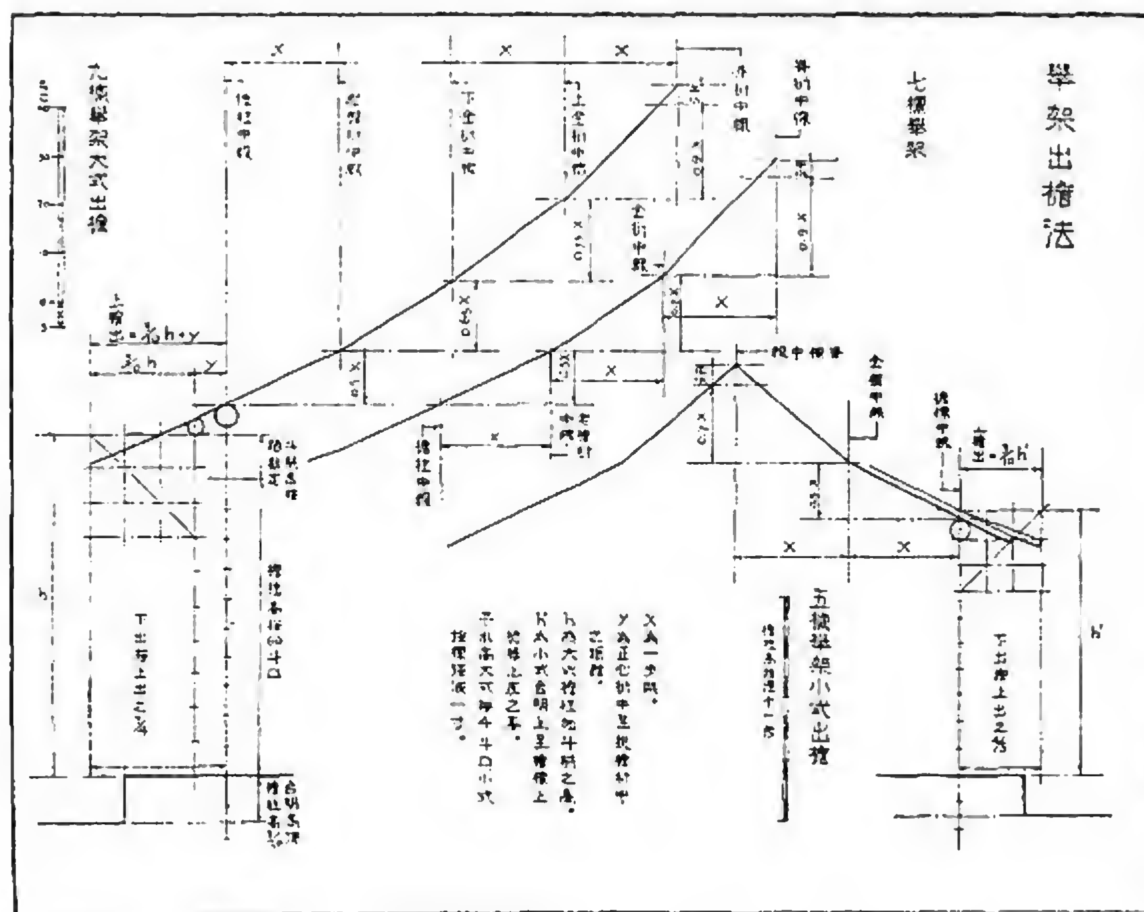


图 11－5　清代官式建筑架出檐法

方式也有重大区别。举折是根据房屋总进深多少，依不同建筑的不同比例首定屋脊高度即举高，较重要的建筑举高稍大，反之稍小，总的都比较缓和，然后从上而下依上峻下缓一定比例定出各槫的标高。举架却反过来从下而上依下缓上峻的一定比例逐渐上推，由五举（二檩之间的垂直距离等于水平距离的5/10）、六举、六五举、七举……乃至九举、九五举，个别的还有十举。举架虽比举折简单易行，但在把握屋顶的总高度方面较难掌握，故明清建筑常有屋顶与屋身比例不太完美之弊。屋顶总举高也较唐宋陡峻，不若后者之舒缓从容。明代仍多采用举折，大约到明代后期才转为举架。抬梁架的各“步”（或称“步架”，即各檩之间的水平距离）约1～1.5米（图11－5）。

歇山屋顶的正脊，在宋辽是从脊下两端的梁架外伸（称为出际），正脊较短，正脊两端与山面檐柱的距离较大，约1米左右，故山面屋坡较大，山花较小并常不封护。明清的歇山屋顶正脊改为从山面檐柱一线向内收进，称为收山。规定从山面檐柱中心收进一檩径即为山花板外皮，收进仅约0.3米（明代有到二檩径者）。因收进颇少，故正脊较长，山面屋坡甚小而山花甚大，且作封山处理。二者的造型有较大差异，唐宋轻盈大度而通透，明清则较僵硬刻板。

宋辽庑殿屋顶已出现推山做法，但尚未普遍，至明清已普遍化。推山使庑殿顶45°斜脊（称庑殿垂脊）的平面投影不完全是45°，而是距正脊越近向山面“推”出越远，整条斜脊呈双曲线，使得不论从任何方向包括转角45°方向看去，此脊永远都不是直线（图11－6）。

还需指出，宋代的出际和推山皆带有一定的随宜性，屋顶造型有较大灵活性，清代的收山和推山则有十分详尽的规定与约束，甚至连悬山、硬山的各部比例、做法也都是这样，建筑的造型受到颇多限制。

明清屋顶也不做生起，即屋面只在沿进深方向有凹曲处理，沿面阔方向平直，不是双曲面，因之正脊也呈平直状，两端不再上翘。

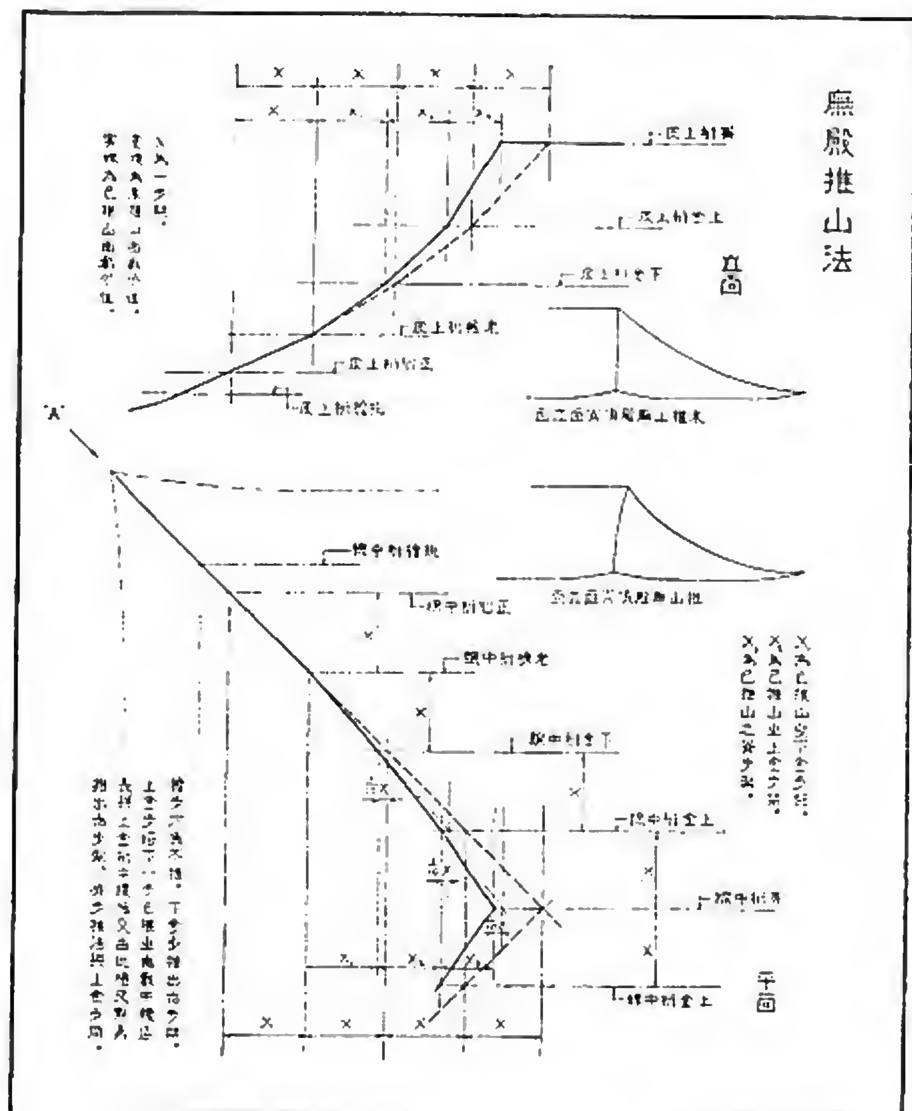


图11－6　清代官式建筑庑殿推山法

总之，综合结构和艺术两个方面，结构简约化和规范化的结果可谓有得有失。明清官式建筑趋于工整、简洁、挺直，更利于施工，但不免僵滞固执，欠缺宋辽建筑的那种柔美潇洒的韵味。这一势态的造成，表明明清建筑艺术缺乏更具冲击性的新鲜活力，不能给结构提出更强有力的推动，以至任由它沿着稳固的传统指向，落入了“过熟”的窠臼。

二 民间建筑结构

明清建筑结构，除官式建筑外，还有许许多多地方性的不同做法，大体可分北方与南方两种[1]。

北方地区

北方地区包括华北、西北和东北，土地广阔，平原多，故少用楼房；建筑组群多为合院，三面或四面围合单座建筑，因气候寒冷，院落较大，各单座建筑互相独立，结构上没有搭接；气候较冷也要求有较厚的围护墙壁，将构架从三面或四面牢牢箍住；屋顶层也很厚，椽子上铺望板，再上有很厚的草泥苫背，最后铺瓦，构架承受较大重量，榫卯压合紧密。北方民间建筑结构仍多采用抬梁架，与以北京为中心的官式建筑做法相近，即使民居也与官式中的小式相似，只是更加简化。民居多为硬山顶，也有单坡顶和略带坡度的平屋顶，建筑形式简朴。抬梁架各步之长与官式建筑相同，大约也是1～1.5米。

除抬梁架外，还有更简单的硬山搁檩和三角架。硬山搁檩即没有梁架，也没有柱子，檩条直接架搁在山墙和横隔墙上，多见于西北和华北缺乏木材的地方，要求各间都有横隔墙，不能形成大空间。三角架即在大梁中间立瓜柱，从大梁两端向瓜柱顶斜架大托脚，托脚上搁檩，见于东北和华北。这两种做法都比较原始，开间或跨度都很受限制，建筑体型也不能有什么变化，仅为贫民使用。

南方地区

南方的情况与北方很不一样，如多山地丘陵，水田耕地宝贵，而人口密度较大，故多楼房，民居基地也常起伏多变；气候炎热，墙壁单薄，屋顶也很轻，民居常只是在板桷（相当于椽子，但为板条，间距为一块瓦的宽度）上直接铺瓦，称“冷摊瓦”，结构的稳定问题显得很突出；因炎热潮湿，为减少日照和加强垂直通风，院子或天井比较狭小，加上大家族的聚居习惯，故建筑密度较高，房屋互相搭接，常有“L”形、“Π”形或丁字形组合；还有的不采取合院形式，而作自由式组合，所有房间均在一幢单体内，或在其前、后、侧面扩出，或上部伸出阁楼，或从墙身挑出悬楼，形式自由多变；又因多雨，屋檐出挑较远，如为楼房，又常需在屋身挑出披檐或雨搭，以保护墙面不受雨淋，在不使用斗拱的情况下，需要从构架内部伸出水平构件承接出檐；同样为了防雨，也为加强室内通风，有时还需要做出重檐或歇山顶。所以，总的来说，南方建筑结构面临的问题比北方多，需要更加灵活多变的处理。

南方地区包括江南、华南、岭南和西南，各地民间建筑结构都有自己的一套习惯做法，可惜因民间匠师文化程度的限制，文字总结很少，仅见于不多的几本书籍，且很不全面，如《鲁班经》、《园冶》、《营造法原》等。

《鲁班经》有不同版本，内容也有不同，又叫《营造正式》或《鲁班经匠家镜》，最早约成于明初，主要记录江南一带的做法，流行于江浙闽广一带。《鲁班经》较晚的版本含三卷，第一卷论施工程序和技术，列举了几种基本结构式样，有图，并谈到了制图和确定构件尺寸等问题；二卷内容比较驳杂，除仓、桥、钟鼓楼等建筑外，还涉及家具、算盘等诸作木工；三卷专述“相宅秘诀”，内容多为种种迷信禁忌（图11－7）。

计成的《园冶》成于明末，除主要谈论造园外，也有部分建筑构架式样（图11－8）。

《营造法原》苏州姚成祖著，初稿约成于本世纪二十年代。作者的祖父姚灿庭是苏州著名匠师，曾著《梓业遗书》五卷，已不存。姚成祖本人也是匠师，为苏州鲁班会会长，一度教学于苏州工业专科学校，《营造法原》系据家藏秘籍图册及江南工匠口传编写，应已包括《梓业遗书》的主要内容，涉及清代江南民间建



图 11－7 《鲁班经》封面

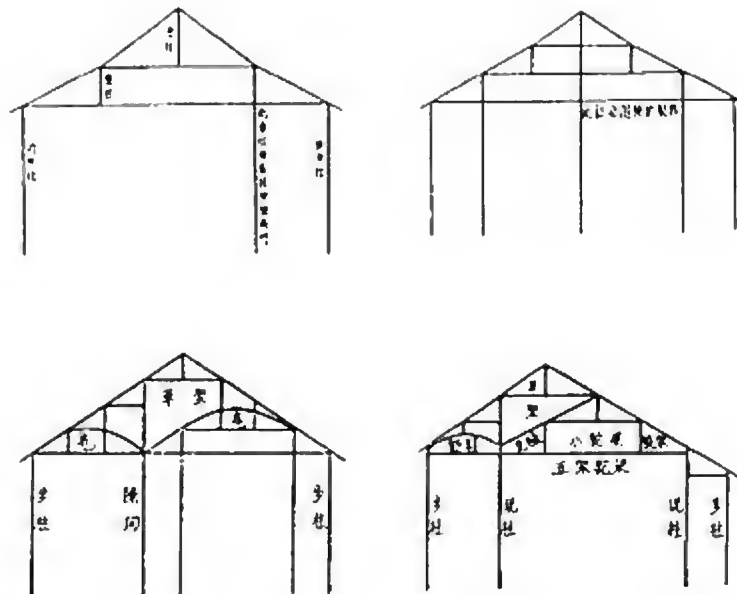


图 11－8 《园治》所附建筑构架侧样

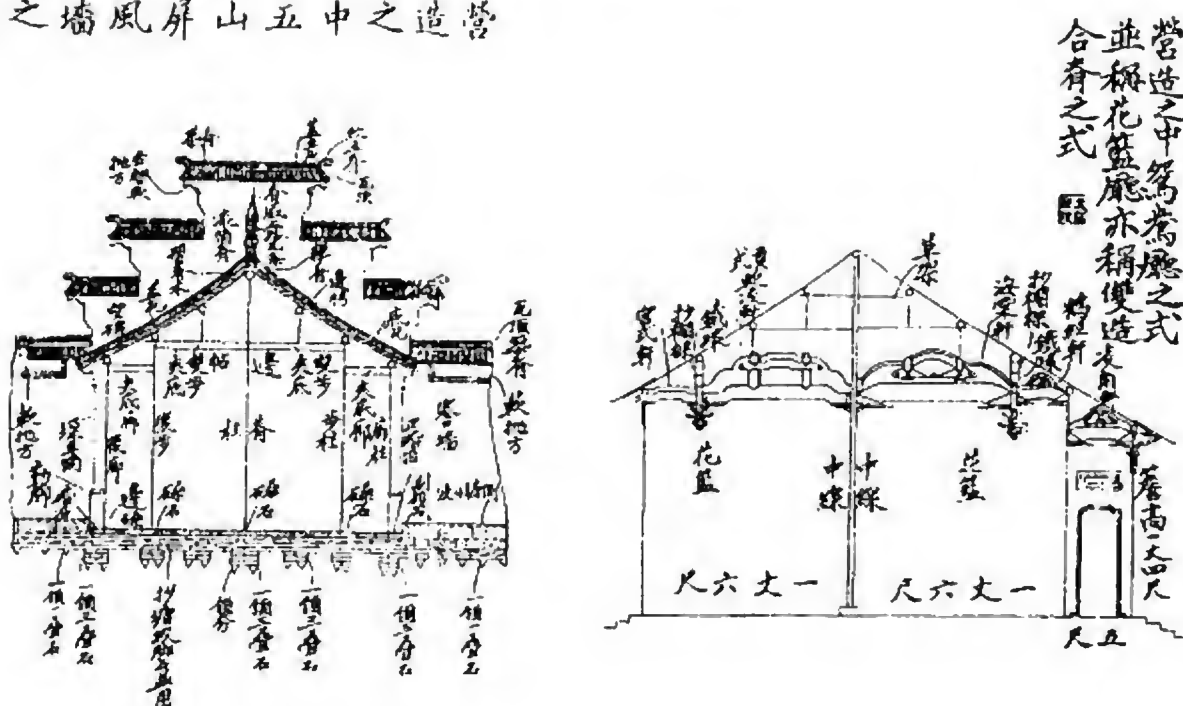


图 11－9 姚承祖《营造法原》原图

左 封火山墙及七架屋构架；右 十架屋前后坡鸳鸯厅构架

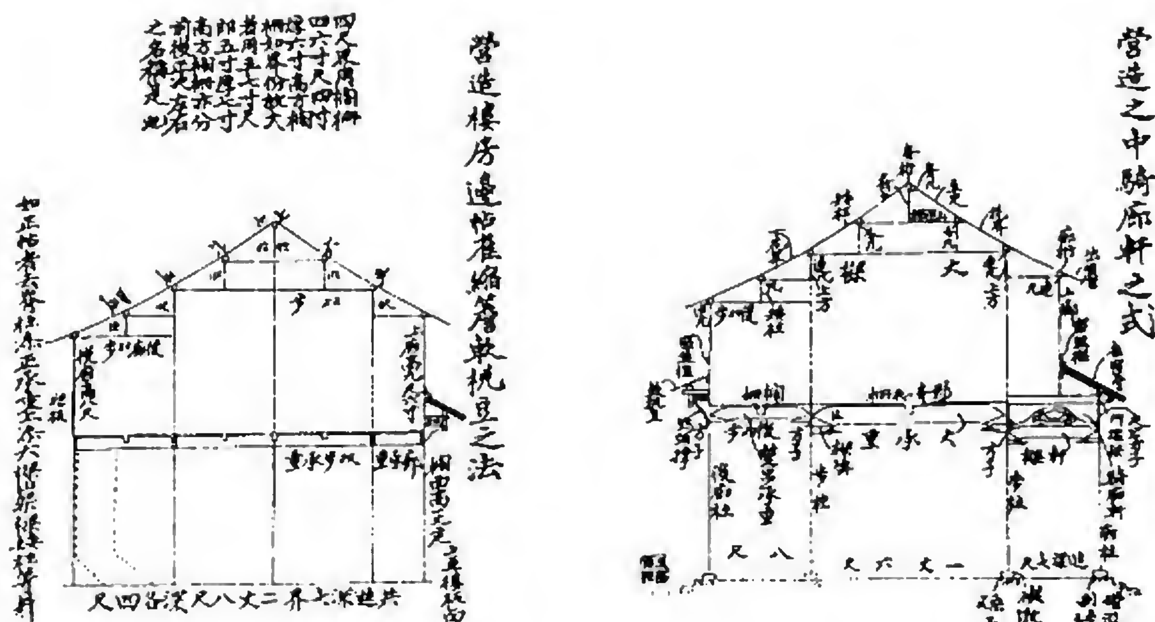


图 11－10 《营造法原》原图

左 八架屋前后坡楼房构架、一侧下层加雀缩檐；

右 八架屋前后坡楼房构架，一侧下层加骑廊轩

筑技术（图 11－9、10)。此书原稿三万余言，经张至刚十余年增编，篇幅扩大至四倍多，并按现代制图法重绘增绘图纸[2]。

此外，多少也反映了一些江南民间建筑结构的著作尚有清初李斗《扬州画舫录》中的《工段营造录》和清初李渔《闲情偶记》中的《居室部》。

现以调查较多，利用旧有经验比较典型的江浙等地民间建筑为主要对象，略述南方民间建筑结构的概况。

抬梁架 南方建筑结构也使用抬梁架，但与官式建筑或北方民间建筑的做法有所不同。

南方的抬梁架大都用于园林、寺观等较高级的建筑，构架有三、五、七、九，一直可以用到十一步架，即全架有三、五、七、九和十一条檩子，每檩即称一“步架”或简称一“架”。檩与檩之间的水平长度称一“步”，与北方一样，也是大约 1～1.5 米。以七架使用最多，总进深约 7～9 米，故《园冶》说：“凡屋以七架为准”。较小的房屋为五架，三架只用为园林中的游廊。也有双数步架的，前后屋坡不对称，一长一短，称“前后坡”。步架既定，便可依使用要求确定柱数，前后檐柱必不可少，中间的柱子则可机动。如七架屋可在前、后进深各一步处加柱，构成前、后廊；也可在进深两步处加柱，廊深两步；或只在正中加一柱，成各深三步的七架前后室；或在此七架前后室屋之前另加一步架为前廊，总体构成八架前后坡（图 11－11)。《营造法原》附图“扁作厅抬头轩”为十架前后坡，前廊深一步，前廊之后的“抬头轩”深两步，再后主要空间深四步，称“内四界”，后廊深两步，称“后双步”。或在九架主屋前后各加一架为前、后廊，共十一架，主屋正中置一柱，分为前后二屋，称“鸳鸯厅”。五架屋也可只设前后二柱，或在前部一步处加柱成前廊，或在五架屋之前另加一架为廊，构成六架前后坡。六架前后坡也可为前二后三的格局，分全屋为前后二室。总之，各不同步架的各种柱子布置方法，可以灵活构成多样的房间和廊子空间。

抬梁式构架内部可在进深三、四步甚至七、八步之多的距离内不设柱子，加上相邻各间，可以构成大空间，故多用于大宅第大园林的厅堂，或寺观殿堂。梁柱做法细致，梁柱交接缜密，如梁为月梁，柱为梭柱等，柱梁之间或上下梁之间的交接处常用斗拱，童柱做成瓜柱式，仍多保存宋代做法。故近人朱启钤说：“(南宋）绍兴以后，中原工艺随国都南徙，萃于江浙一隅，遂成近世人文之盛。其时李明仲《营造法式》一

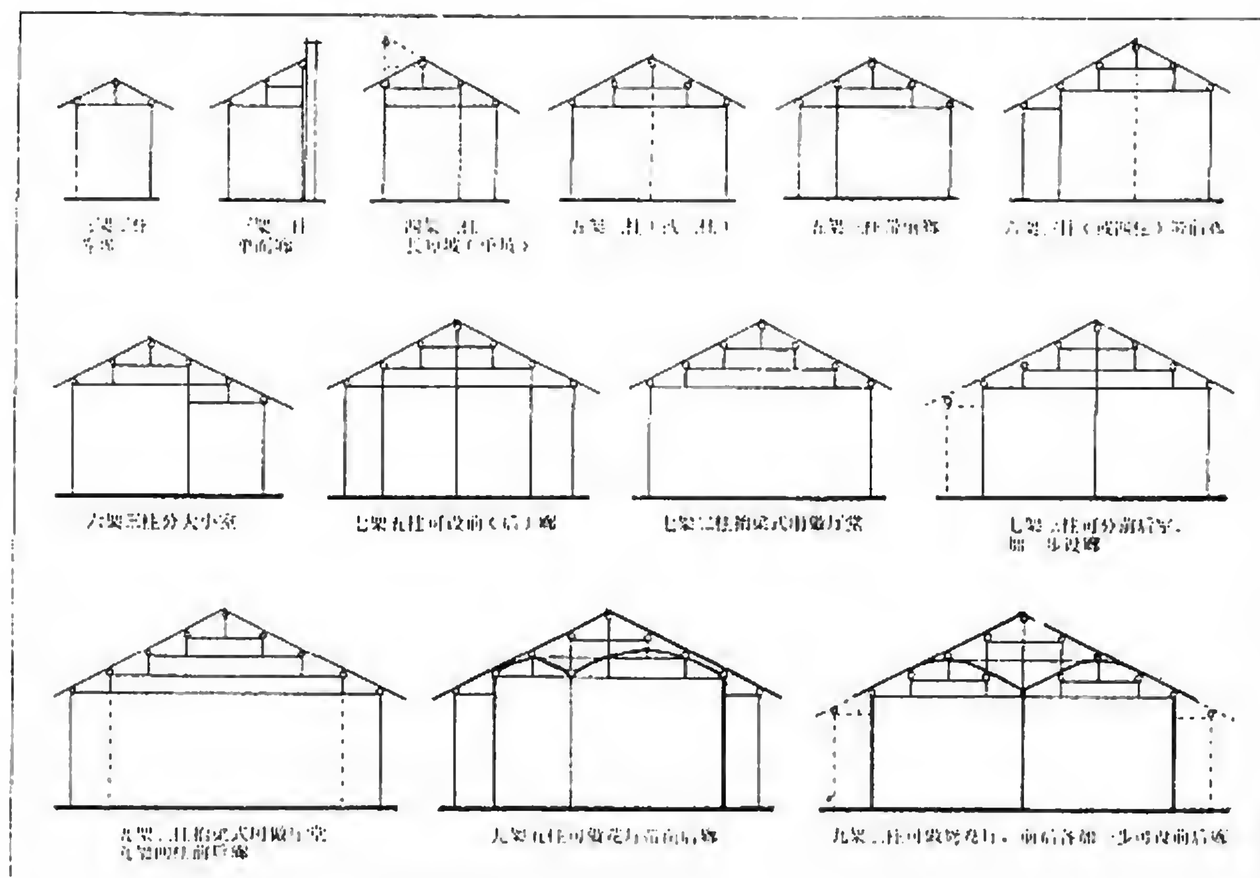


图 11－11 从三架到九架常用构架形式

书重刊于平江（即苏州)。明清以来，写本流传，亦以江浙故家为最，故今苏杭建筑，若月梁、琵琶斗等，犹如宋制，而北方转失其传焉。"[3]抬梁式房屋品级较高，屋面的举架做法及檐椽、飞椽，皆大致同于北方。

但刻镂细致的梁架只施于露明部分。南方厅堂，为保证内部空间的完整性，经常使用称为"轩"的屋坡形天花，构成内界面。轩下梁架构图完整，做工精细，在优美的弧形椽条上覆以细磨的望砖。轩上梁架人不可见，称为草架，只作简单处理。在《营造法原》中对此有详明附图。《园冶》也载有简图。此类做法又称"复顶"，多用于园林。园林建筑因其精美高贵，忌用那种简单的平顶天花板，若采用"彻上明造"，又显得上部过于空旷，或椽瓦暴露，似觉粗陋，此时就采用复顶。轩的使用，空间感觉丰富，配以各自的梁架，能示意出不同的空间分区。

除抬梁架外，南方还更多使用穿斗架。

穿斗架 穿斗又称穿逗，其与抬梁架的最大区别是传力系统的不同。抬梁架的屋面荷载，从上而下，是通过望板、椽子和檩条，再经由层层横梁，最后传到立柱。穿斗架却没有横梁，柱子直承檩条，前后各柱组成排架，联结排架各柱的横向构件称为"穿枋"。穿枋有上下数层，从前到后穿通各柱，不承受力量，只起联系各柱加强构架稳定的作用。檩条之间的水平间距即每"步"的距离较小，大约只及抬梁架的一半即0.6米，故檩条和柱子的木材都比较细。有时每柱都下落及地，称"千柱落地"，多数情况为减少立柱，每隔一柱或两柱落地，不落地的短柱或称"偷柱"，就串立在穿枋上。其串立有两种方式，一是各短柱等高，串通两层穿枋；一是短柱长短不同，一直串接到最下一层穿枋为止。《鲁般经》述绘侧样称："木匠按式用精纸一幅，画地盘阔狭深浅，分下间架，或三架、五架、七架、九架、十一架，则在主人之意。或柱柱落地，或偷柱……"。其所附"七架之格"图就显示了一座进深七架、落地四柱、偷柱三条，并采用第二种串连方式的

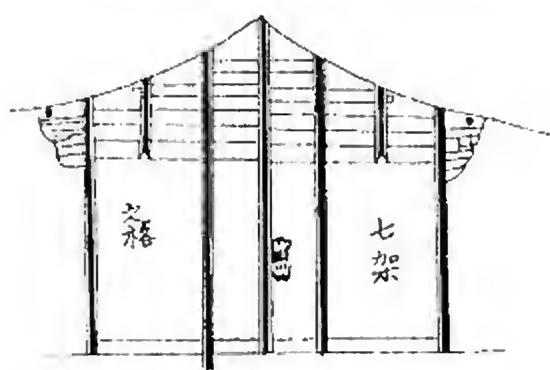


图 11－12 《鲁班经》"七架之格图"

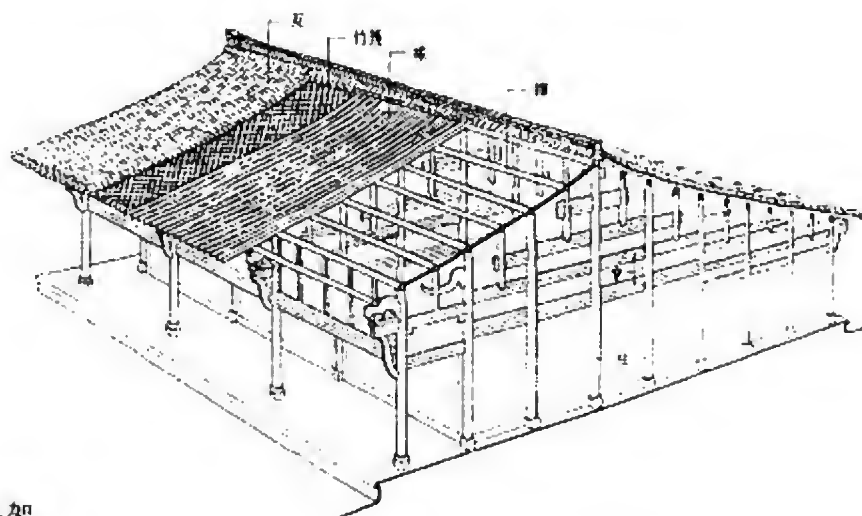


图 11－13 穿斗架



图 11－14 侗族穿斗架干阑

穿斗架。最下一两层穿枋常在檐柱出头，以承托挑檐檩（或枋）。穿斗架的屋面也有凹曲，但曲度很小（图11－12～14）。

使用穿斗架的房屋一般品级较低，大都用于民居，屋顶轻，围墙薄，穿斗架的构架整体性良好，又节省木材，正适应于此要求。穿斗架由于内外立柱较多，不能构成厅堂类大空间，而民居房间不大，在各架立柱间安设板壁，可不影响使用。

结构组合 不论是抬梁架还是穿斗架，都可以非常方便地构成各种不同形式的楼房，或在前后左右扩建，或适应不同地形，十分灵活自由。如以一座五架三柱二层楼房为核心，在楼前下层只须伸出楼板枋，即可扩出一步前廊；楼后上、下层也可扩出一步，即变成六架前后坡。也可上、下层前后都有一架深的廊，结构变成七架。或七架楼房的下层后面扩出一步为后廊，前面也扩出一步，但前墙退后一步，使前廊深为两步，楼上则前檐柱立在楼下前廊的横梁上，仍为七架。也可在楼下一侧加出两步，另一侧收进一步，楼上仍为七架。或楼下一侧加出一步，另一侧挑出腰檐，楼上仍为七架。类似此等处理，千变万化，不胜枚举（图11－15）。

扩建也很方便，以主体七架的平房或楼房为例，向后可顺屋坡扩出三步或二步，成前后坡；山墙可扩出五架屋，或接出披屋。主体若为九架，山墙面可扩出七架屋，亦可为五架。山墙面扩出的房屋也可移前移后，其前檐或后檐向主体延伸即成为主体一侧的披屋。又如主体七架楼房，在山墙面扩出五架楼，与此五架楼方向垂直，又可再接出披屋，同时在主体楼房前又可再向前接出，总体构成很丰富的体形。还可随时在楼房挑出悬楼，只须加长相应的楼板枋（图11－16）。

楼房后坡可延伸为平房，或在楼房一侧檐柱上插入穿枋，即可构成重檐，以下檐覆盖下层空间，可以构成丰富的空间和形象。

若地形高低不平，可稍加整治成台，在各台上分别架构，屋坡可一顺而下，也可错落有致；或在低地一侧用吊脚柱支承，或在水岸边以悬梁挑出。

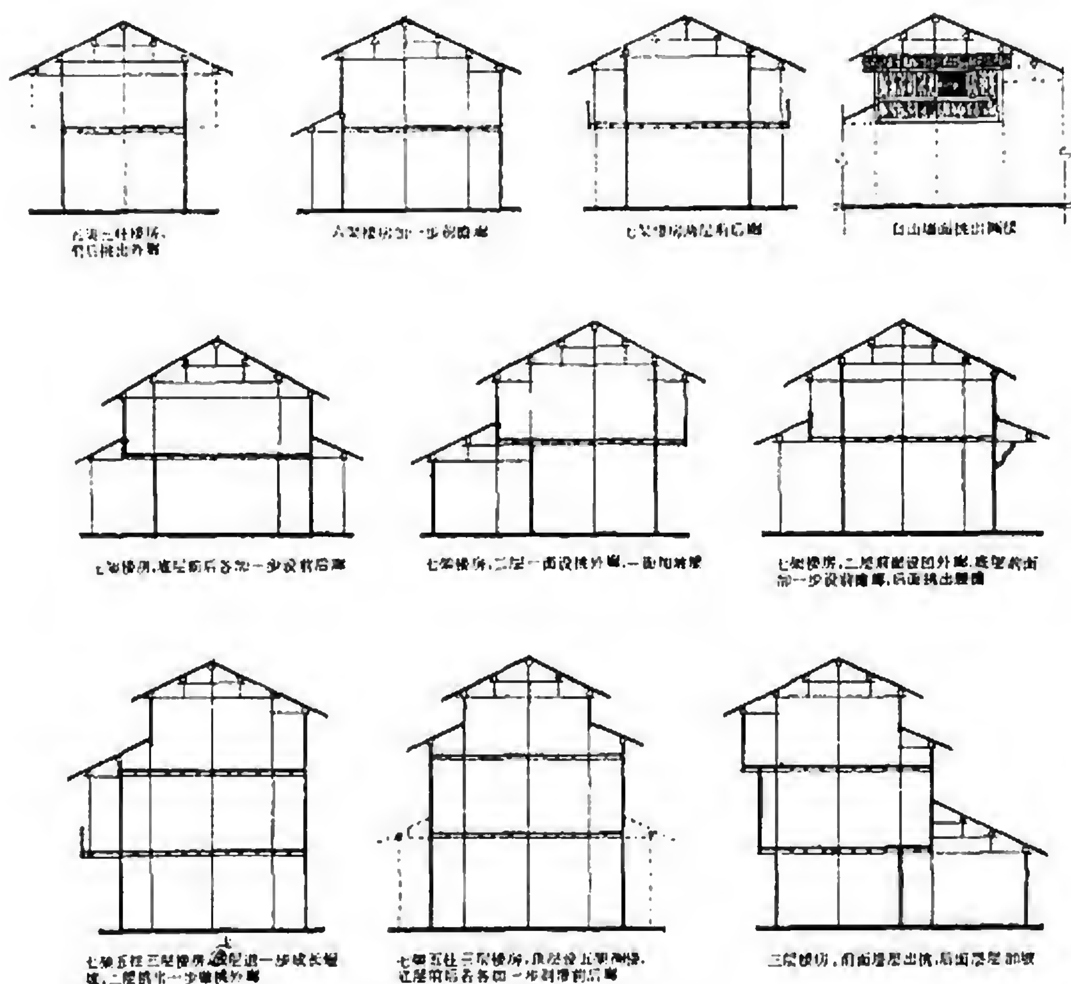


图11－15　多样的民间楼房构架

图 11－16 平房或楼房的灵活扩建

图 11－17 嫩戗发戗翼角起翘的角梁

图 11－18 嫩戗发戗翼角起翘立面

总之，与北方建筑相比，南方穿斗式建筑结构显然在处理上具有更大的自由，不论最后构成如何复杂的形象，结构的基本构成方式仍然不变，同样都由可以分解为十分简单的各个部分构成[4]。

屋角起翘 屋角起翘的做法可能先起于北方，而后才传到南方。角翘在唐代渐多，与无角翘的做法并存，北宋以后开始普及，至明清，南方角翘已很发达，而且特别高峻。南方的角翘大约有两种做法，即水戗发戗和嫩戗发戗。前者的木结构本身其实并无角翘，只在斜脊近角处用瓦件砌出特别高起的尖角，尖角内含铁件以为支撑。后者才是真正的角翘，其"嫩戗"（即仔角梁）不是铺放而是直接斜插在"老戗"（即老角梁，宋称大角梁）头上，二戗之间的斜角约 130°～122°，在两条戗木之间即戗背以多条名称各异的三角形木料嵌连，在最上缘刻出凹曲线，构成一个整体，其角部的"生出"（即角尖在平面上的投影伸出的程度）也特别发达，整个角翘十分高峻。无论哪种起翘做法，总体效果都比北方平实庄重的角翘更富轻灵妩媚之姿，成为南方建筑重要形象特征之一。朱启钤谓："余谓我国南北建筑之式样，北以雄健胜，南以秀丽纤巧见长，俱如其气俗人情。"[5]即便是角翘，亦不例外（图 11－17、18）。

第二节　室内环境

中国古代建筑艺术，不但在建筑外部的形体、空间和环境等方面取得卓越成就，在室内环境的创造上也倾注了艺术家的极大热情，表现出很高的造诣。中国建筑室内环境设计，是独特的中国文化的产物，显示了鲜明的中国特色。

组成室内环境的实体性因素，应包括空间界面（顶部、地面和墙壁）、陈设和家具。影响室内环境的非实体性因素，涉及精神文化层面，诸如伦理观、人生观、自然观以及体现人们社会生活、风土人情和审美情趣等的思想观念。所有这些，都可能被融汇在室内环境的构成之中。

建筑首先是一种造型艺术，通过视觉，人在感知组成建筑的线、面、体（体形和体量）、空间和有机的群体组合的基础上，进一步体察认知，便会感受到建筑艺术家所欲传达的情感，将认知化为认同，激发出自己的感情波涛。但视觉之所及还不只是以上这些比较恒定的因素，应该还包括随时流动的光影和随光影变化而效果不同的色彩。同时，建筑又不只是视觉艺术，还是环境艺术的重要组成，一般情况下甚至是环境艺术的主角。人对建筑的认知关系也就是一种通过眼、耳、鼻、身等器官对光、色、声、臭、触进行感知的全身心的感受，除了主要涉及视觉外（据心理学家的研究，人类对环境的感受，百分之九十五以上是通过视觉达到的），也涉及嗅觉和听觉（以及转化为视觉的间接的触觉）。这几种感觉的统合，便是所谓"统觉"，往往具有一种"通感"的效应。此外，重要的还是从中体味到一种人文的精神。若对所有这些效应加以精心的利用与组织，便会相得益彰，大大提高作为环境艺术的建筑艺术的表现力。中国传统建筑恰好在这方面有着十分可贵的成就。

光色环境、嗅觉环境与听觉环境，主要涉及物理生理因素，统称感官环境，虽基于生理官能而生，在环境艺术的欣赏过程中又将超越生理的意义，而上升到心理的、精神的和审美的领域，因而具有了环境艺术的价值。至于环境装饰以及在环境中渗入的人文因素，可称为心觉环境。本节即着眼于此，限于篇幅，只能略加点示。因论及对象主要涉及室内，故以"室内环境"为题，但举一反三，又不独室内而已。

一　光色环境

光与色通过视觉而被人感知，光色环境是视觉环境的重要组成。

光影

有光的照射，视觉方可产生效应，室内设计也才具有意义。采光有多种途径，天然光和灯烛是古代建筑的主要光源。

天然光是最主要的光源。通常人们要求明亮的光线，门窗设计要符合这个要求，使"轩楹高爽，窗户虚邻"，室内保有足够的光亮。但明亮并不总是必须的，为了产生某种特定的效果，往往取幽暗的光线，如寺庙的殿堂，深邃幽暗，由神秘引发出崇敬。

光线通过漏窗射入室内，形成斑驳的光影，洒落在地面和墙上，造成美妙的图案，时移影易，呈现缓缓运转的动态景象，给室内带来生意。这些地面上的疏影、浅影，粉墙上摇曳的碎影、斜影，给人的那份恬静，是无光的世界绝对不可想象的。

结合诸如保暖纳阳的需要，可以调整开窗的方向和窗面大小，以调节自然光的变化。需要御寒的斗室，不妨"留西窗以受斜阳，不设北牖"，使室内充满温暖的气息。适宜夏用的敞室，北扉就必不可少，并前后洞开，让凉风穿堂而过。还可在窗外丛植一片绿竹、几株芭蕉，刺眼的阳光经过花树的过滤，翠光浮影，下射室内，顿使几簟生凉。

人工光源主要供夜间照明，比日光易于控制，产生的趣味也更加丰富，形成的室内气氛，可以是宁静、淡雅或朴实，也可以是热烈、浓郁或华丽。人们可以自如地应用光线的扬抑、虚实、动静之效，调节投光角度和范围，建立起符合要求的室内秩序和视觉效果。

中国灯烛历史悠久，也很有特色，不只是一种技术设备，还作为工艺品，担负着装饰室内的任务。灯的种类大约有吊灯、灯架和置于桌案的灯台烛台。吊灯悬挂在上，不可移动，灯台烛台须置于几案，灯架比较自由，既可移动，又不依附桌案。古人把照明的实用性和欣赏性完美地结合在一起，如华丽富贵、国色天香的“牡丹灯”；状如蝉翼，绢丝似网的“料丝灯”；“冰灯”如出海鲛珠犹带水，满堂生辉，罗油生寒；“琉璃灯”似冰莹玉英；还有围绕床席的“灯屏”、筵上树立的“火树”等。火树是组合灯，向各方伸出灯枝，构图稳定，用在隆重的场合。杜甫的“火树银花合，星桥铁锁开”，就是此种灯的写照。

色彩

传统室内的赋色颇为多样。造成差异的原因众多，大略而言，系因地域、建筑性质或主人爱好而有异。

中国地域广阔，因地理条件、气候及自然景色的差异，造成了不同地域色彩倾向的不同。如华北气候寒冷，冬季树木凋枯，天色灰蒙；西部黄土高原或戈壁大漠，绿色甚少，秋冬则朔风凛凛，落叶萧萧，一片肃杀之气。在这样的环境里，北方人倾向在室内使用暖色调，以华丽的柱梁彩画、金色的藻井和较为深重的家具赋色，表现出对温暖、华彩、敦厚之美的追求。而东南水乡常碧波千顷，山丘葱茏，起伏处云缠雾绕，于清新高洁中带着秀灵之气，故清淡的室内色彩为人钟爱，以白墙、青砖和不施彩画显露木本色或仅稍加清淡彩饰的梁架，以及木本色家具、碧纱竹帘，构成了清雅秀洁的室内气氛，常予人以轻烟淡彩，虚灵如梦之想。

虽然南北有异，但温和与虚清均属于“静”态，与中国人趋近于沉静含蕴的人生态度是分不开的。只有像西藏那样的地区，由于自然条件十分严酷，更由于一系列宗教和文化的原因，才显出了对浓厚、鲜艳和对比强烈的色彩的追求。又如岭南一带，可能部分地因为与以罗可可风格为主的欧洲建筑文化的接触，也表现出对浓艳而琐细色彩的偏爱。

色彩可以引发人们对事物的某种定向联想，这种效应常被设计者所利用，以色彩在一定场合下的某种倾向性达到象征的目的，烘托气氛。如以金色象征高贵尊荣，蓝、绿寓意万年常青，生生不息，而灰、白和黑色使人分别想到平凡、纯洁和坚实。还有不同层次的中性色，如棕褐、暗红、浅蓝、浅黄、青灰，配以白壁，相互衬托，容易达到和谐的境界。选用适合建筑身份的色彩来表现建筑性格，比如鲜明丰富的色彩宜于表现豪华高贵，于是“彤轩紫柱，文榱华梁，绮井含葩，金墀玉厢”，就常出现在帝王宫殿中。清代皇宫凡藻井、斗拱、梁架、柱身皆大量使用金色，有的藻井几乎全部贴金，使豪华高贵的程度愈增。民居常以灰、白、黑的组合，表现雅而不俗、平实安宁的生活情怀。文人雅士则视清静为宜，多借托材料的天然色彩，洗尽铅华，返朴归真。人们说：“一个人的房子即是他自己的一种延伸”，室内的色彩常是主人性情与审美情趣的一种表现。人们对色彩各有偏好，都在以不同的方式构成自我。

在中国，受五行理论的影响，还有一种特殊的象征性用色方式，即色彩与方位的对应：东青、南赤、西白、北黑，中黄，各随方色。此类用色古代例证不少，但只用在诸如明堂、辟雍、灵台、社稷坛等类建筑中，如东汉洛阳灵台。张骏造谦光殿，“画以五色……殿之四面各起一殿，东曰宜阳，青殿，以春三月居之；南曰朱阳，赤殿，夏三月居之；西曰政刑，白殿，秋三月居之；北曰元武，黑殿，冬三月居之”。五色与五方四季结合，依时择居，时空概念尽在其中。

色彩本身的组合配比存在着一系列的规律性，总的来说仍不脱对比与协调等形式美法则。古人说：“五色成文而不乱。”五色即指对比，不乱即指协调；如无对比，“协调”就成了单调；如无协调，“对比”也成了杂乱，皆不能“成文”。故寓对比于协调之中，是色彩设计的要义。而在总的既对比又协调的基础上，有的更侧重协调，有的更侧重对比，都应根据创作对象，相机而用，方为佳作。

侧重于协调者，色彩不必太多，应选用近似色的组合，“朱衣开绛帐，紫帷对青编”，反映的就是这种关系。南北朝时已出现“晕”的技法，即以一种色相的不同明度，顺次施用，有退晕和对晕之法，在协调中获得变化。有时在总体倾向协调的基调中略有对比色点缀。

倾向于对比的设色则强烈夺目，极富装饰性，汉代已有“丹楹缥（淡青）壁”、“桷椽朱绿”的记载。对比处理的关键在于量的把握，必须突出主要色调，才能避免凌乱。佛光寺大殿室内的斗拱、平闇、乳栿面上均刷土朱，仅边缘涂白，即在大面积的红色上以白色勾勒。之后，土朱彩画在旧制上发展，趋于定型。宋以后发展起来的青绿彩画中“点金”的处理，亦是适当运用对比色的范例。

色彩的组合形成了传统建筑室内的丰富面貌。然而借画论之言“涂抹满幅，看之填塞人目”，过于丰富的色彩反为不美。有时在室内装饰上别出心机，即不加彩饰而借助刀功。承德避暑山庄澹泊敬诚殿和安徽歙县民居老屋角，木面皆不设色，原先的桐油光泽也正在褪去，露出素木古朴的原色，然而其上丰富的雕刻，却令室内如一座优美灵动的形象世界，其中自有色彩的变幻。这种淡中求艳的方式，庄重素雅，妙想无穷，恰合“无墨之墨，无笔之笔”之论。

二　嗅觉环境

气味对人的情绪有直接影响，视香为美的现象是人类普遍存在的，所谓“鼻之喜芬芳也”。利用从嗅觉感受获得的愉悦，去创造怡人的室内环境在中国由来甚久，《楚词》就有“藜棘树于中堂”、“孪黄梁些”等类描述，透露了利用芳香木材营造一种芬芳的室内气氛。《九歌·湘夫人》对香气笼罩的房间有更详尽的描写：“荪壁兮紫坛，播芳椒兮成堂；桂栋兮兰橑，辛夷楣兮药房；……芷葺兮荷屋，缭之兮杜衡。”

室内生香的方式一般有以下几种：

一、利用木材本身以发香。文献中常有“桂殿兰宫”、“桂树为柱”、“檀香为梁”、“木兰为芬、文杏为梁”的记载。渗透在木材中的植物芳香总是幽然飘溢，经久不竭，每当微风徐徐，香气便随风拂面，缭绕厅堂。保留至今的一些等级很高的建筑如太和殿的沉香柱，避暑山庄澹泊敬诚斋，每当阴雨之季，殿内楠木浓香扑鼻。清西陵慕陵棱恩殿藻井、雀替、檩枋、门窗均用楠木构造，表面上雕刻数以千计的龙，皆昂首空中，张吻鼓腮，作吞云喷雾姿态。楠木香气馥郁，自然产生“万龙聚会，龙口喷香”的艺术效果。

二、附着于结构构件上的饰面常和香而成，如汉宫的“椒房”用香花掺和泥土涂壁。文献中多见“丁香粉涂壁”，“以麝香乳筛土和为泥饰壁”，“将芸辉草舂为屑，以涂其壁”，“其门刷以醇酒，更散香末”之类的记载。

三、以家具或饰品作为香源更为普遍，由于易取易换，可以保证天然之清新，如使用芳香木材制造家具，或在屏风上绘写书画，透出一种墨香，还有盆景与插花，用大盘盛装新鲜水果，等等。其“二宜床，四时插花，人作花伴，清芬满床，卧之神爽意快”（高濂《遵生八笺》），比起那些一味雕金嵌甸者，胜之远矣。

四、引室外自然花草之香入室，姑称“借香”。古人不仅常在窗前屋后植花移木，芗泽浸人，在相地时即已将既香且美之地作为环境因素加以考虑。苏州园林大量利用不同季节的花木之香，使环境成为香的天地。留园的远香堂，每当盛夏，荷叶田田，菡萏飘香；其闻木樨香馆，每秋高气爽，桂花沁入。拙政园的雪香云蔚亭，寒冬里，腊梅与瑞雪交相辉映。

三　听觉环境

声音与人类生活密切相关，其重要性早已被认识。庄子认为，天下所乐者，音声为其一。荀子认为，耳好声，乃人之自然性情。古代匠师很早就有意识地在室内空间里追求听觉美的感受，表现出质朴的生活情趣。

在相地时，环境的声音因素也常被考虑。庙观往往颇多佳例，寺僧“刳竹引泉，不仅能目饱清樾，亦耳饱溪声”，表达了“山僧野性爱林泉”的志趣。其实很多高人逸士也耳厌笙歌，有意在远隔尘嚣的地方寻找自己的天地，“移枕簟就亭中卧月，涧流淙淙，丝竹并作”。这天然的水声，宛若乐器奏出的和美音符，确使

人觉得胜过歌舞之庭。但可以在大自然中自由徜徉的乐趣，毕竟不是一般人所能企望，故《长物志·室庐》说，“纵不能栖岩止谷，追绮园之踪，而混迹廛市，要须门庭雅洁，室庐清靓。亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致”，更多的是以人工代天巧。倘若在窗前屋后种方竹数竿或芭蕉几株，便可品味“人家竹语”、“夜雨芭蕉”的意境，令室内平添几份清冥幽致。比如拙政园留听阁，临水，池内遍植荷莲，取意于李义山诗“留得残荷听雨声”。

在建筑本身，根据声学原理利用不同的材料，也能产生奇特的音响。相传吴王夫差为博西施欢心，命工匠在廊下埋大缸小坛，上铺名贵硬木，造一条“响廊”，走动时脚步声叮叮咚咚，好似一种特别的音乐。利用共鸣原理以改善音色的做法古代时常应用，如戏台下埋设大缸，演出时能起到烘托、共鸣、聚音和使声音回旋向上的作用。避暑山庄清音阁共三层，下层作舞台，台面下有五口地井。颐和园德和园戏台也是这样。私宅内筑琴屋，亦可下埋巨缸，缸内悬铜钟，琴声便清亮悠扬。若在“层楼之下，盖上有板，则声不散；下空旷，则声透彻；或于乔松、修竹、岩洞、石室之下，地清境绝”，更与风雅相称。钟楼鼓楼利用下层楼腔为共鸣腔，也同此。

如果取用特殊材料，还可使整幢建筑成为一个发音体。《竹楼记》记黄岗竹楼以竹造成，“夏宜急雨，有瀑布声。冬宜密雪，有碎玉声”，“宜鼓琴、琴声和畅；宜咏诗，诗韵清绝；宜围棋，子声丁丁然；宜投壶、矢声铮铮然”，所行娱乐，皆得各种音色的回响陪伴，更增情趣。

古人云“入耳之声，无非诗料”，室内设计正是利用了一些音乐化了的空间感受，对人们的生活和情感发生作用。

四 环境装饰

综观古代建筑室内，或富丽豪华，或古朴典雅，或金玉满堂，或书香盈屋，所以气氛有如此之大的差异，均与装饰不无关系，繁缛纤巧，简洁明快，各自不同。

装饰的应用主要涉及到装饰的母题及部位。

装饰母题

装饰是一种符号，它所涉及的题材和形象密集着大量的文化信息。用作装饰的题材很多，可以根据空间的性质、环境的特征及风俗习惯进行选择。

某些具有超人力量事物的母题，不难发现其中蕴含着深厚的原始自然崇拜的情结。人类在原始时代，无法理解也无法抵御自然界的伟大力量，便把希望寄托在具有相克神力的某种事物之上，提示性地汇入日常生活。这一古老的感情因素被传袭下来，于是就有汉赋中“茄密倒植，吐被芙蕖”，寓水克火的藻井。直到清末宫廷仍摆设龟鹿鹤的形象用为陈设，期求长寿之神的恩护。

还可以与人类有友好关系的、令人愉快的事物为母题，以获得它们与人类之间友好关系的深刻而持久的祝愿。取自这类题材的作品绝大多数是宁静欢快的，如文人志士引为知已的松竹梅岁寒三友等。

当已有的事物不足以表现某一观念时，人们便发挥创造才能，以构想出的事物去表现。这类题材尽管是幻想的，却又好像是可靠的，人们传说弥久，渐渐深植人心。比如龙凤就是人创造的富有浪漫色彩的传统图案。特别是龙的形象，自古以来就被人们视为神灵，是神武和阳刚的代表、皇权的象征，尤其在清代宫殿里被大量用在室内装饰上。此外，人们又利用事物的某一自然性质，附会人事，来表达某种追求，如石榴之“多子”，荷花之出污泥而不染，锦纹地上置花卉寓意锦上添花之类。

还有一种有趣的现象，即利用谐音，祈求风调雨顺、家泰人安，比如苏式彩画中的“流云百蝠”，寓意福如云涌；家具纹样中的“福庆有余”，以蝠寓福，以磬寓庆；以瓶和鹌鹑共组图案，谐音“平安”；以柿子、如意组成“事事如意”等。既象征了好运的到来，又给人造的屋宇引入自然界的生机。

除此以外当然还有大量的装饰取决于形式美的需要，不一定含有明确的寓意性主题，可以随心所想，无

往不在。

装饰部位

室内界面是最重要的装饰部位，其装饰效果分别由结构形式、彩绘雕刻、赋色和质地、壁画和挂品获得。

中国建筑装饰十分注意装饰与结构构件的内在统一。中国传统的室内装饰之所以有强大的生命力，正在于它是根据结构的需要而来；如月梁稍稍向上弯曲，既表达十分自然的曲线美，又（至少在视觉上）合乎受力的原则；又如斗拱从形状到组合经过艺术处理，便以艺术品的姿态出现在建筑上，既是装饰，也是（至少在视觉上）受力所必需的。在结构构件表面，前期常以丝织品包裹，并加用铜、金、玉等装饰，如明代的包袱锦彩画，便是早期“包裹”的遗意。清以后，木构件上的彩绘完全代替了纺织品。

不用彩绘的木构件，常以雕刻装饰，其起源甚早，汉赋中已有较多的描述，到晚期，尤其在南方如江南、皖赣、岭南一带的民居祠堂，运用更加普遍。

陈设，包括隔断、家具和独立的雕刻品。其中对家具的处理不外两种方式：一种是对结构构件普遍施以简单的柔化加工，以避免粗糙感；另一种是重点处理一些具有结构作用的配件，使其在整体中发挥起承转合的作用。

装饰小品则起点缀作用，借以反映主人的地位以及性格、爱好和文化修养。

上述种种，彼此相互协调，综合设计，使粗糙的表面变得精致，让单调的空间丰富起来，强调趣味，做到重点突出，使空间富有魅力。

五　环境与精神

室内艺术使人们获得了观感上的愉悦，这仅是其作用之一，更重要的是它表现了中国人特有的文化审美精神。这种精神，主要包括社会化和个性化两方面的追求，前者体现为重道、遵理、助人伦、敦教化，后者主要在文人那里得到更多体现。此外，通过某些人文体裁如书画、匾联和陈设小品的恰当运用，更深化了室内环境的精神意境。

伦理观

传统儒学的“礼制”思想，通过对君臣父子，兄弟夫妇的严格定位，来达到整体社会的严整有序，而臻于治平。儒学宣称智愚贵贱上下有别，于是便有了所谓伦理纲常之道。礼有多寡繁简的区分，“故为之雕琢刻镂黼黻文章，使足以辨贵贱”。所以，中国历代都对包括建筑及其室内设计在内的各种建制严加界定，诸如帝王宫殿、百官府邸，庶民宅室的屋舍规模、间架数量、构件的做法和用材，以至装饰陈设、色彩和纹饰，都有一系列品级规定，各色人等必须遵行。变化只能在限制的范围之内。“各位不同，礼亦异数”，否则“犯者有实”，治各其罪，而“镇之祸止”。这种成礼于作器之中的思想，使室内艺术设计也成了实行礼治的基本内容之一，成为绳系社会等级秩序的重要因素。儒学的这一套制度，使“礼”的观念不仅体现在人的思维方式、情感模式、承受心理等主观形式上，在室内设计这类与日常生活紧密相关的事物上，也得以强化。

皇权当然是至高无上的，“不壮不丽，岂传万世”。壮丽的宫殿以其高、深、广、积、丰、满、盛等表现的“过度之物”、“异常之物”，给人的感情以强烈的刺激。现存明清北京宫殿几十座院落、几百所殿宇，以其辉煌的室内气派，多姿多貌的组合，强烈的色彩，高贵的装饰烘托，并以主要建筑的宏阔、深奥、高大、重厚和丰满，把皇帝的权威渲染得淋漓尽致。

家庭也同样浸透了儒学的宗法，以正父子，以笃兄弟，明长幼贵贱之序，严男女内外之别。一院之内，以辈份、年龄、性别等为据，形成亲疏、尊卑、长幼的分野，故家宅的正房、耳房、偏房、倒座，皆各有等级。

以上种种，客观上形成了传统建筑室内强调整肃的鲜明特点。室内布局注重轴线，特别在宫殿、佛殿和民居的正房，几乎都是中轴对称的，同时广泛运用方整、规则、直线，形成庄严肃穆的格调。其尺度、色彩、装饰，都依次分出高低、大小、多少、繁简、华朴、明暗，以表现主次和秩序。这种室内布局，无疑也是“中正无邪，礼之质也”观念的外化，它织成一面有秩序、有节奏的生活的网，既是外在艺术形式的综合展示，也是内在人生哲理的显现。这样的环境气氛，使人们在行止坐卧之中，自然行为端庄廉方，潜移默化，达到维系人际伦常的作用。把伦理的、道德的价值观转化为美的意识，从而将中国建筑室内设计审美观念置于极强的理性支配之下（图 11－19～21；图版 296、297）。

自然观

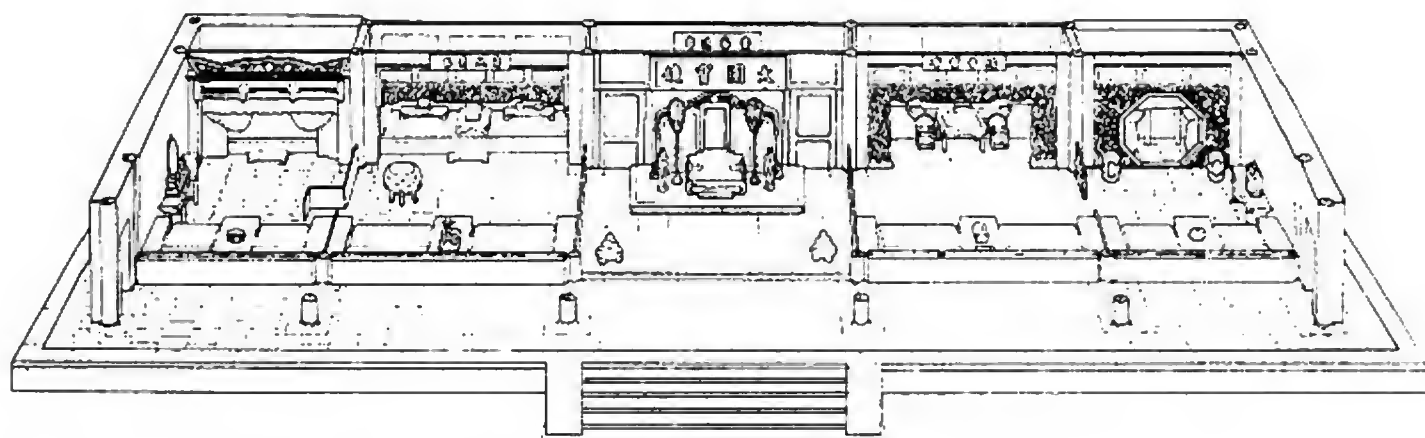
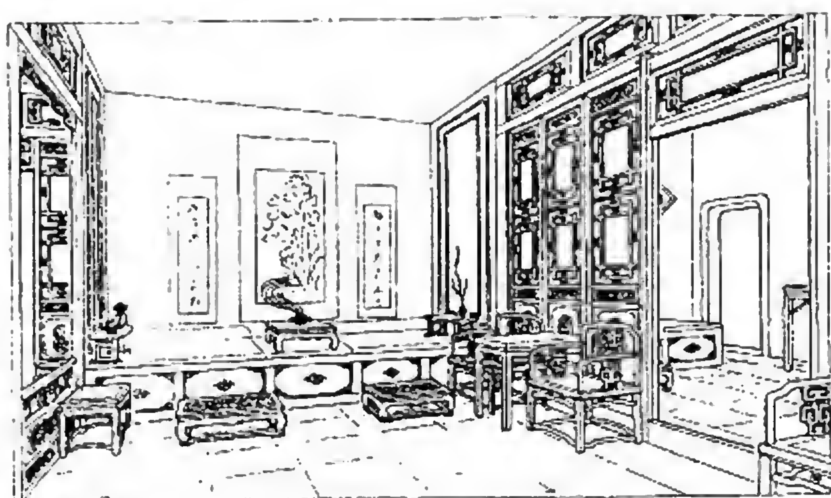


图 11－19　北京紫禁城储秀宫室内布局



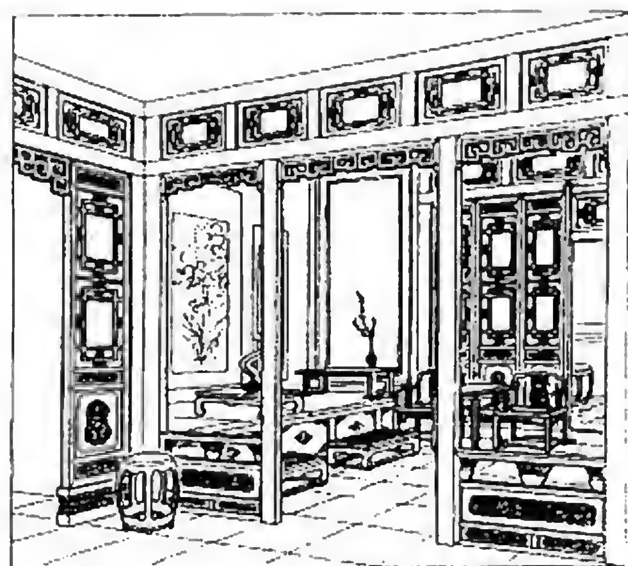


图 11－21　清代住宅室内

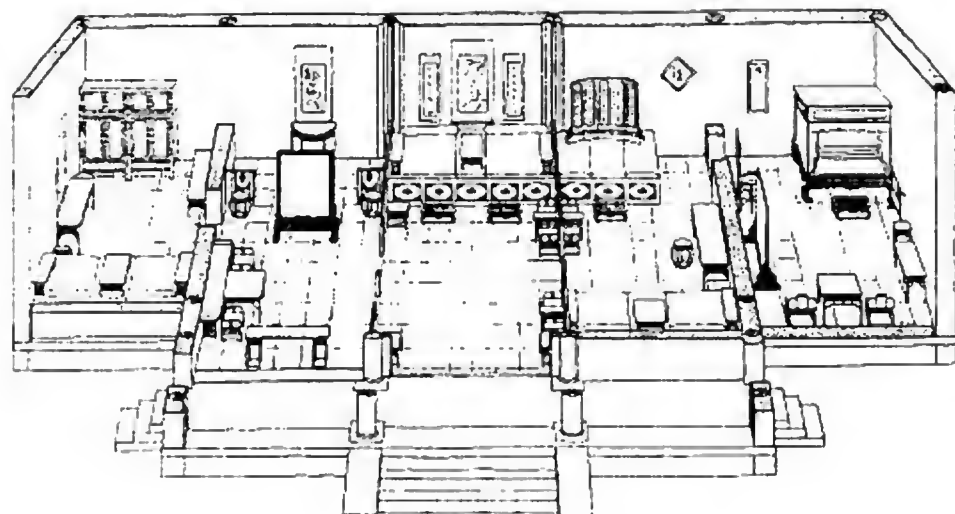


图 11－20　清代住宅室内

如果说伦理等级的规范，充分体现了中国古人的社会意识，那么追慕自然的生活理想，反映的却是个性化的人情意识。

人生活在社会中，也生活在自然中，自然界的风光也是创造室内气氛的重要因素。人们在室内居住，又有着向往自然，接近自然的要求。乾隆曾讲造屋之美在于能致人以情，而“室无有高下，犹山无有曲折……山无曲折不致灵，室无高下不致情。然室不能自为高下，故因山构屋，其趣恒佳”，推崇因山构屋，接近自然。而“利济者水，涵虚若镜。怀朗鉴遇物之心，处下流通而不意”，故濒水筑室，也表现出人欲接近自然的心态，尤其是文人。其实巧于因借，本来就是中国传统园林构成的基本原理，《园冶》早就说过：“野筑惟因”，意即园林建筑必以因地借景为要义，故古典园林的室内空间在寄情山水的理想中生成，扩展，内容丰富而实在，是个性化追求的集中体现。

窗是室内外环境联系的通道，汉·刘熙《释名》说：“窗，聪也，于内观外为聪明也”，具有采光通风的物质功能，同时可资借取外景，是人与自然相通的重要关节。

窗洞通向外界，使有限的空间与浩浩流衍的万物世界相连接，所以在中国人的心目中，窗决不只具有构造上意义。李笠翁说“开窗莫妙于借景”，窗的艺术作用，主要在于其中流动的景象。所谓“一粒粟中藏世界，半升铛中煮江山”，一个空透的窗套，可以为室内摄取一幅天然图画：“窗前远岫悬生碧，帘外残霞挂熟红”，给粉壁增添了一幅彩色斑斓的画面；“窗含西岭千秋雪”，则又是一种画意；“画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨”，朝暮之际，时时变幻。窗可以给封闭的房间引入自然的勃勃生机，“午窗残梦鸟相呼”，“窗风一榻似新秋”。通过视觉的延伸，窗外的广大空间似乎冲决了室内的有限，“但见双峰对，兴来恣佳游”。颐和园画中游为一座八角楼阁，依山而建，登楼凭眺，每窗一景，楼台金碧，水木清华，游息宴饮，如在画中。当窗外景缺，求天然不得时，可以人力补之，如《一家言》所说的“梅窗”，取老树杆作外廓，中间树枝自然伸展，涂色并树绘五彩，俨然活树生花。

园林建筑的室内布置深受文人画的影响，以“一卷代山，一勺代水”，力求在不大的空间里表现更为隽永的意境。通过盆景和插花，将花、木、山、石引入室内，此所谓“移天缩地”，用提炼概括的手法，把种种自然美景典型化，集中再现到室内；又用写仿寓意的手法，如通过因物比兴，给花木山石赋于拟人的性格，创造更富意趣的景境。懂得吸取自然，仿效自然，与自然调和，是中国传统建筑室内设计的一大特点和优点。盆景为中国所独创，源于佛教的供花，已有上千年的历史，可谓自然的缩影，对室内环境气氛的形成起到重要作用。其道在于讲求意境，如石的形状“有盘拗秀出如灵丘鲜云者，有端俨挺立如真官吏人者，有缜润削成如圭瓒者，有廉棱锐刿如剑戟者”（文震亨《长物志》），都能赋予环境某种意象。盆景与插花当然也讲究构图配置，通过色泽的浓淡和体量的大小、错落以及疏密、虚实等关系，使自然美与艺术美巧妙结合，人工的室内环境因此得以柔化。盆景与插花都是室内小品，以小见大，寓无限意境于有限景物之中，确能给人以丰美的艺术享受。

人们经过观察，赋予部分事物以拟人的品格，使它们拥有超生物的审美价值，通过芳草嘉树寄托自己的感情和意趣。《园冶》举例说：“至于玩芝兰则爱道性，睹松竹则思贞操”，于是松的苍劲、竹的秀挺、芭蕉的常青、腊梅的傲雪、牡丹的尊贵、莲花的纯洁、兰草的典雅，各自给室内环境赋予了诗情。

中国室内环境创造还有一个重要特点，就是对自然本色风格的推重。

装饰极大丰富了室内环境，但过犹不及，过分虚华的雕琢反而毁伤了人性的自然，于是特别重视人与自然和谐的中国人尤其是文人，必会产生对简朴纯真的向往，贵自然素朴，鄙视过分的文饰。《老子》说“复归于朴”，《庄子》曰“朴素而天下莫能与之争美”，《礼记》中也有“大圭不琢，美其质也，丹漆雕之美，素车之乘，尊其朴也”之言。《园冶》提倡的室内风格是“时遵雅朴，古摘端方”，“升拱不让雕鸾，门枕胡为镂鼓”，一再反对金碧辉煌，雕镂藻饰。就连康熙皇帝造避暑山庄，也主张“无刻桷丹楹之费，有林泉抱素之怀”。所以如此，正因为质朴之美深得人心。

追求自然本色的手法很多，如利用木材的天然纹理和质感，不加修饰，甚至它的自然姿态和疤结，也往

往不加凿斫，是谓“野趣”。至今如南方许多地区明清民居的梁架，仍多保持木材原色，虽曾涂过桐油，仍透出本色，年久光泽已褪，木纹更露，好似未加髹漆一般。除此之外，保留木材本色还有其他一些原因，或欲夸示木料品质的高贵，或担心髹漆失去雕刻的韵味，或为避免损坏木上悬挂的书画，或为避免漆料涂刷后潮气蕴藏反而引起木头腐烂。不论原因为何，木材本色的柔和和木纹之富于自然之美，其平淡与素朴，毕竟本身就蕴含有令人难以舍弃的美学价值。

相反，室内环境一旦雕饰过度，脱离了自然，便如陷禁宫之中，反不为美。以接近自然为妙境，这是中国人的快乐。

人文体裁

传统建筑与其他门类艺术共生于同一土壤，长期交融，互相渗透，诸如书画、匾联、题咏、传说等人文艺术，对室内环境的创造影响颇为深切。它们赋予建筑以文学的灵魂，藉以点化、升华空间，是中国传统建筑室内空间的又一大特征。它们的作用往往超乎于物质之象，而在于寄兴寓情，使得环境的格调更高，意境更深。

书画为古人所重视，曰“名人尺幅，自不可少”，但须根据室之大小和性质，随宜而用，贵精勿滥，使浓淡得宜，错落有致。比如居家，“厅壁不宜太素，亦忌太华”，“书房壁间书画必不可少，而不留余地，亦是文人俗态”。“大者悬挂斋壁，小者则为卷册，置几案间”；“堂中宜挂大幅，斋中宜小景花鸟”，“高斋精舍宜挂单条”。随月令、节日、节气的不同，也可施用不同题材，“皆随时悬挂，以见岁时节序”。

匾联文饰空间，渲染室内气氛，也贵精而不在多，一字千金。匾联的文字往往富有哲理性、趣味性，不仅在宫廷、园林、寺观，即使民居，也常用文学上典雅美丽而适当的辞字赋联题匾。其内容既可由环境风貌生发而来，亦可是主人品格的写照。

高级的匾额有龙匾，四周边抹，中嵌心板，边抹施雕，奉供御书。素线者为斗字匾，系以亭台斋阁之名。而状蕉叶，漆蕉色，悬之粉壁，称雪里芭蕉，其事更韵。制红叶为匾，字沟题红，较之蕉叶，取横宜小，亦觉有情。楹联一般多为长方形，书刻于木，成对悬于堂斋双柱。也有联语挥诸扇头者。至于截竹筒，剖面为二，亦雅亦简，挂在柱上，以圆合圆，纤毫不谬，有天机凑泊之妙。

小品陈设有的源于实用，如文房四宝；有的仅为欣赏，如挂屏、鼎彝之属，皆反映了主人的文化背景和爱好，使室内富有个性。《长物志》曾提到，要使门庭雅洁，室庐清靓，又当陈设金石钟鼎之属、石碑碣以及图书之类。这些，都是室内常用的陈设小品（图 11－22）。

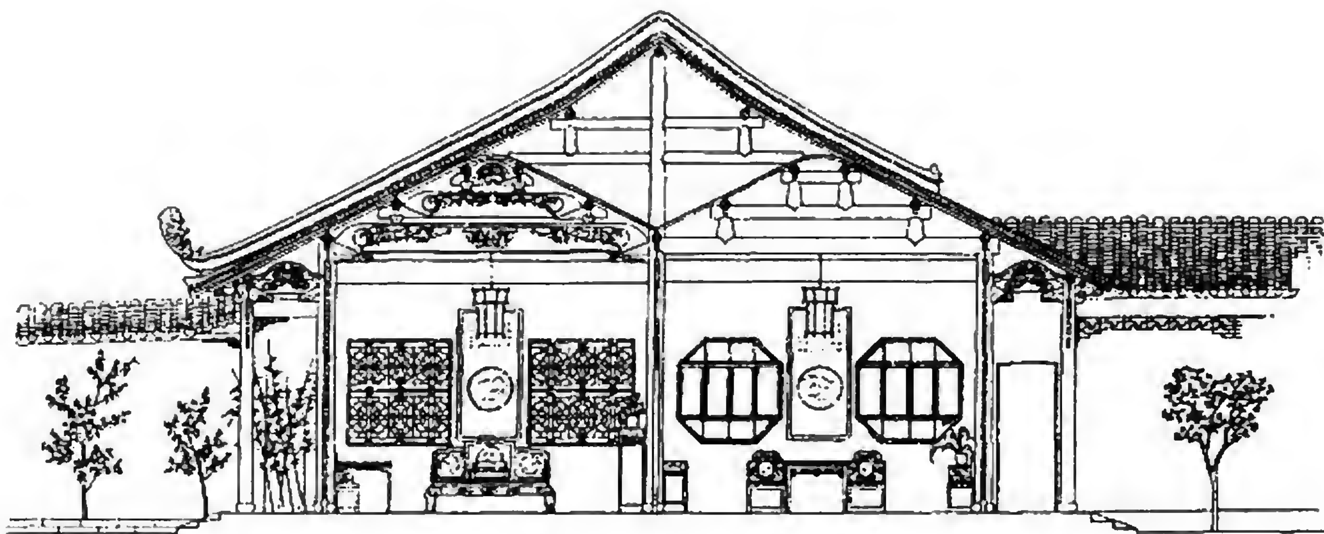


图 11－22　苏州留园林泉耆硕之馆室内

第三节　家　具

一　总述

我们曾经说过，中国传统建筑艺术在其全部发展史中堪称高峰的时代，可以认为是唐宋，尤其盛唐，而中国传统家具的高峰时期却在明代和清代前期。

家具属一种精细木作，其发展有赖于社会整体工艺水平的进一步提高和人的审美意趣更加精细化。如果说唐代的时代精神是以恢宏大度和豪放开朗为主流，其审美意趣当更偏重于较为宏观的方面，工艺水平也还有待更多的经验积累，明清则有所不同，比较更侧重于微观，审美趣味转向精细工巧、繁丽而富缛，在工艺技术方面也在此时才发展到历史上从未有过的高度。也许这正是家具艺术此时才进入发展高峰的原因。

明式家具与清式家具的区分主要根据作品的风格、形式和水平。一般以清代乾隆为界。明代和盛清以前大致皆可纳入为明式。清式则指乾隆以后直到清末民初。明式与清式相比，水平更高。明式家具之造型完美、格调典雅、装饰得体、工艺技术精良，是历史上其他时代无法比拟的。明式家具继承了宋元的优秀成果。明代中期以后，社会经济高度发展，并出现了资本主义萌芽，城市空前繁荣，市民文化也有了长足的发展，家具艺术的发展得到了巨大的推动力。清初国家尚未大定，无暇顾及艺术、经济也有待恢复。到了康熙时期，军事上、政治上都取得了决定性胜利，百业待兴，焦点已转移到经济的发展。随着政权的进一步巩固和强化，文化方面明显出现了满汉合流的趋势，家具艺术也才能够在明代已取得的高度成就上继续发展。清初家具带有浓厚的明式家具特点，仍具有很高的水平和美学价值，精品众多。乾隆时，家具得到了上层的推动而加速发展，一方面根据统治阶层的趣味而创新，同时渗入了西方的某些因素，大大丰富了中国家具史的内容。现在北京宫殿和皇家园林中还保存不少这时期的作品，可谓佳作纷呈，目不暇接。

但自此以后，由于社会的诸多弊端，农民运动风起云涌，列强侵凌，封建皇朝实行闭关锁国政策，国力加速衰落，审美趣味也日趋猥琐，家具艺术也走向了没落。这一态势，与乾隆以来所谓“乾隆风格”的审美风气不无关联，虽精致纤巧，炫人耳目，而堆砌造作，烦细琐屑，虚伪矫饰，艺术趣味已日趋低下。但此种风气，又不惟家具如此，凡乾嘉以后的陶瓷、雕塑、漆器、玉器、牙器、珐琅、料器等诸多相关的艺术，皆无例外。

家具的陈设格局涉及到使用和构图两个方面，可分为规则式和不规则式两种，前者依照明显的轴线对称方式布置，易于形成庄重平稳的气氛，一般宫廷和庙宇殿堂都采此式，在民居堂屋也很普遍，只有园林较为自由，以怡情适性。总的说来，传统室内家具的陈设方式以稳定凝重的风格为主，在对称构图中表现出明显的同一性，在向心组合中求得稳定性。它在很大程度上是由儒学礼教观念造成的，讲究简练明确的位序，严格遵守传统伦理的逻辑关系，所谓“立必端直，处必廉方”，日久天长，便成了规范。

不论哪种格局，总以有分有聚、虚实相间为原则。老子所谓“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，前后相随，恒也”，是家具构图的关键，也是达到稳定和谐的途径。这不仅反映在家具的陈设格局上，还反映在家具的造型、色彩和质感中，在诸多因素之间建立起联系的纽带。总的来说，家具“繁简不同，寒暑各异，高堂广榭，曲房奥室，各有所宜”，其体量、数量、丰俭不一，主要取决于空间的大小，受到构成空间的制约。一般以简少为佳，如文震亨所说，“几榻有度，器具有式，位置有定……贵其简而裁也”（《长物志》）。

二　明式家具

明式家具的成就

明式家具的成就体现在诸多方面。

一、讲究使用功能。家具，本质上是供人们日常生活起居使用并以人体尺度和人体活动规律为依据的用具，不是纯艺术品，不能脱离功能适用这一基本前提。注重人体尺度、注重内容与形式的完美统一，是明式家具首先具有的特点。

二、造型优美。明式家具造型有美好的比例，寓变化于统一，柔曲与刚直相宜，线型富于弹性，而且雕饰繁简得当，髹饰精美光洁。

三、结构科学，构造合理。中国工匠对木材材性的了解及其利用早已有悠久的历史和丰富的经验，无钉榫卯构造技术的卓越成就在作为细木工的家具工艺上体现得更为充分，对于世界木工工艺作出了杰出的贡献。明式家具代表着中国细木工工艺发展的高峰。构造是指在整体结构形式确定的前提下，家具的各个部件之间的局部连接方法。构造必须满足结构的要求，如折叠结构就要求保证其实现可折叠性能的构造；板式结构的部件不仅是围护件，同时也是受力件等。中国家具都不用钉，也很少用胶，主要采用榫卯构造来连结各部件，有时只为辅助加固而使用竹钉、木钉和鱼鳔。明式家具的榫卯构造已臻至善，十分丰富多样，可满足各不同结构各不同部位的要求，如格角榫、综角榫、托角榫、抱肩榫、长短榫、勾挂榫、燕尾榫、案带榫、夹头榫、插肩榫、削丁榫、巴掌榫、硬格肩榫、飘肩榫、明榫、暗榫、闷榫、穿榫、挂榫、走马榫、盖头榫，等等，不仅于此，实际运用时还有各种创造。

四、十分讲究材质的选择。明式家具使用的木材，纹理优美、色泽光润、质地纯净、手感细腻、坚固致密。此种木材，大多属硬木，又称细木。家具在明代的加速发展，首先与社会需求有关。明范濂《云间据目抄》就记载了隆庆、万历以来人们对细木家具的追求："细木家伙，如书桌、禅椅之类，余少年曾不一见。民间止用银杏，金漆方桌。……隆万以来，虽奴隶、快甲之家，皆用细器，而徽之小木匠，争列肆于郡治中，即嫁装、杂器，俱属之矣。纨绔豪奢，又以榉木不足贵，凡床、厨、几、桌皆用花梨、瘿木、乌木、相思木与黄杨木，极其贵巧，动费万钱，亦俗之一靡也。"这说明制作硬木家具有着广泛的社会需求。隆万以降直到盛清，硬木家具盛行不衰，大量的传世家具就是证明。硬木材群的比重大约在0.7～1或大于1，如紫檀、黄花梨、鸡翅木、铁梨木、乌木、花梨、红木（酸枝）、楠桢木等。传世的明清家具珍品几乎都是用这一材群制造的。竹子也可用于家具，凡木材能制作的也都可以用竹子制作，竹子家具盛行于江南、华南一带。

五、文化品味高，具有浓郁的中国气派。明式家具深深植根于中国传统文化的土壤，其造型和装饰，并不只注目于美观，更是"天人合一"、"道法自然"以及一整套中国传统伦理观、道德观、自然观和审美观的体现。这些观念，影响着家具的方方面面。明式家具特别注重发掘木材本身的纹理美，色泽美，反映出中国人尊重自然，与自然和谐相处的观念。圈椅上圆下方，体现着古人天圆地方的观念。坐椅的座屉全是方形或矩形，折射出古人对品德和行为方正的追求。明式家具是浓郁的中国本土文化的积淀，具有极高的文化品味和泱泱大国的气派。

明式家具种类庞杂，分类标准也有不同，或按结构方式分类[6]，或依其使用功能提出六大类别，即杌椅类、几案类、橱柜类、床榻类、台架类和屏座类[7]。本书大致采用后一种分类法，并将之别为坐具、卧具、承具、庋具、屏具、架具和杂项共七大类（图11－23～27）。

坐具

坐具类又可细分为凳、墩、椅和宝座四个亚类。

凳的特点是有座面和腿而无扶手、靠背，又有小凳、杌凳、条凳、春凳、交杌和禅凳之分。小凳较小，座高一般低于300毫米，结构和工艺都比较简单，在宋画上已多见。较大者称杌凳，座高大于400毫米，座

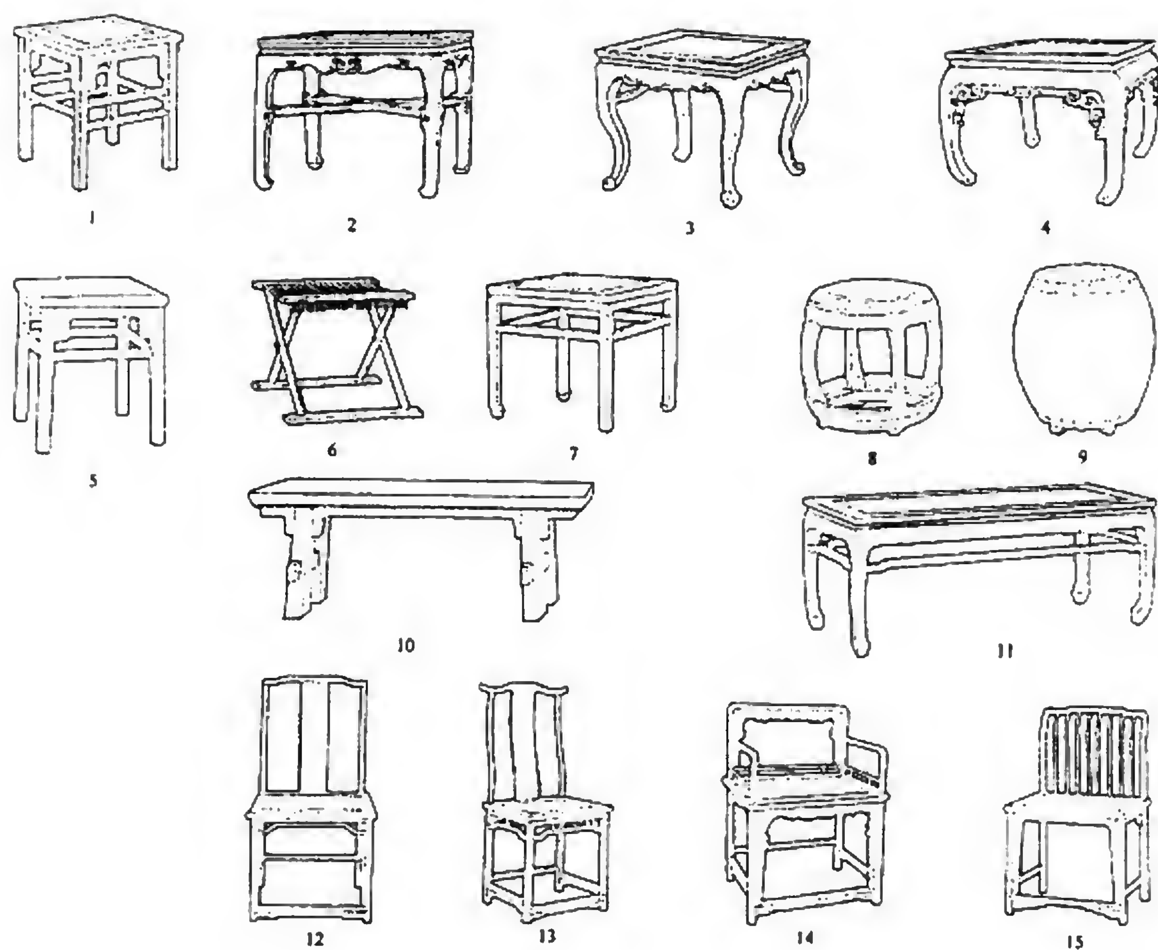


图 11－23　明式家具（一）

1　杌凳　2　杌凳　3　杌凳　4　杌凳　5　杌凳　6　马扎　7　凳　8　墩　9　墩　10　条凳　11　春凳　12　靠背椅　13　灯挂椅　14　玫瑰椅　15　梳背椅

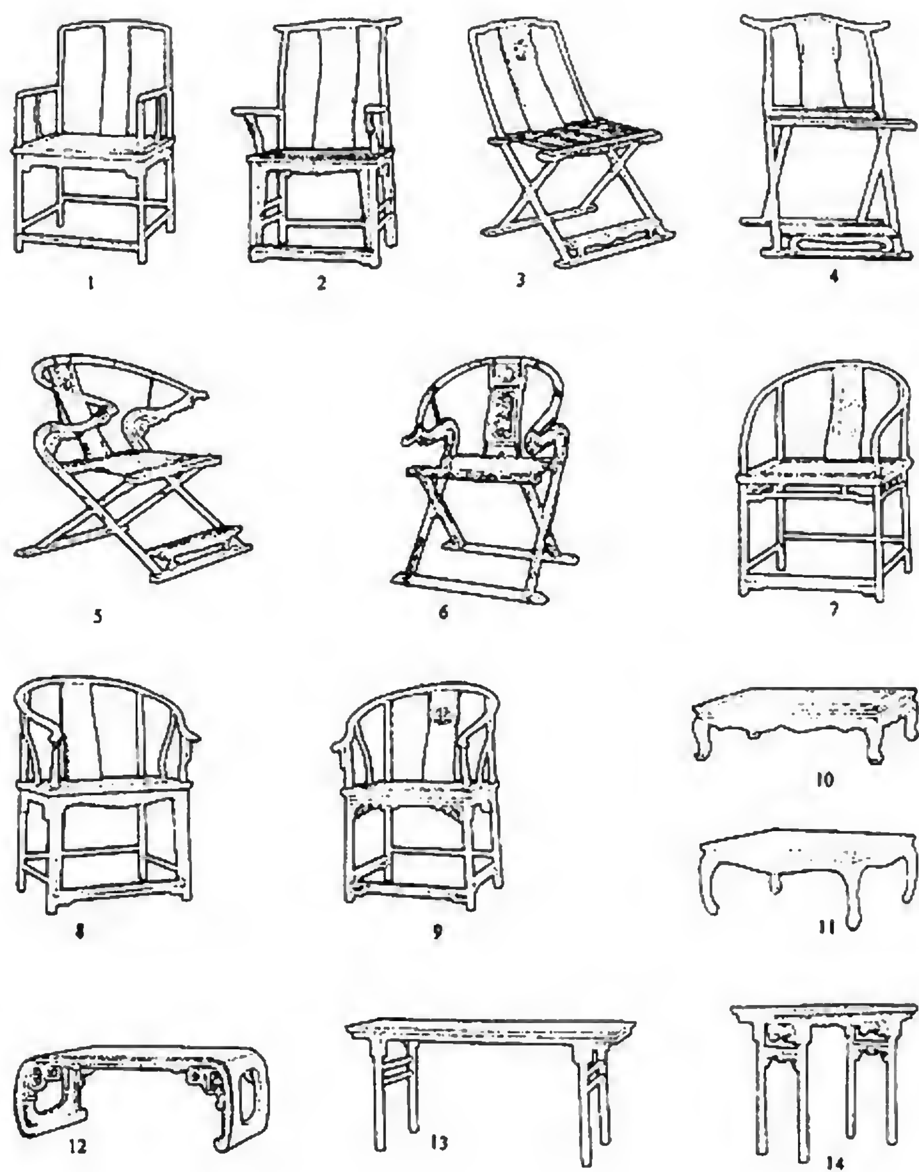


图 11－24　明式家具（二）

1　南官帽椅　2　四出头官帽椅　3　直背交椅　4　直背交椅　5　曲背交椅　6　曲背交椅　7　圈椅　8　圈椅　9　圈椅　10　炕几　11　炕几　12　炕几　13　条案　14　平头案

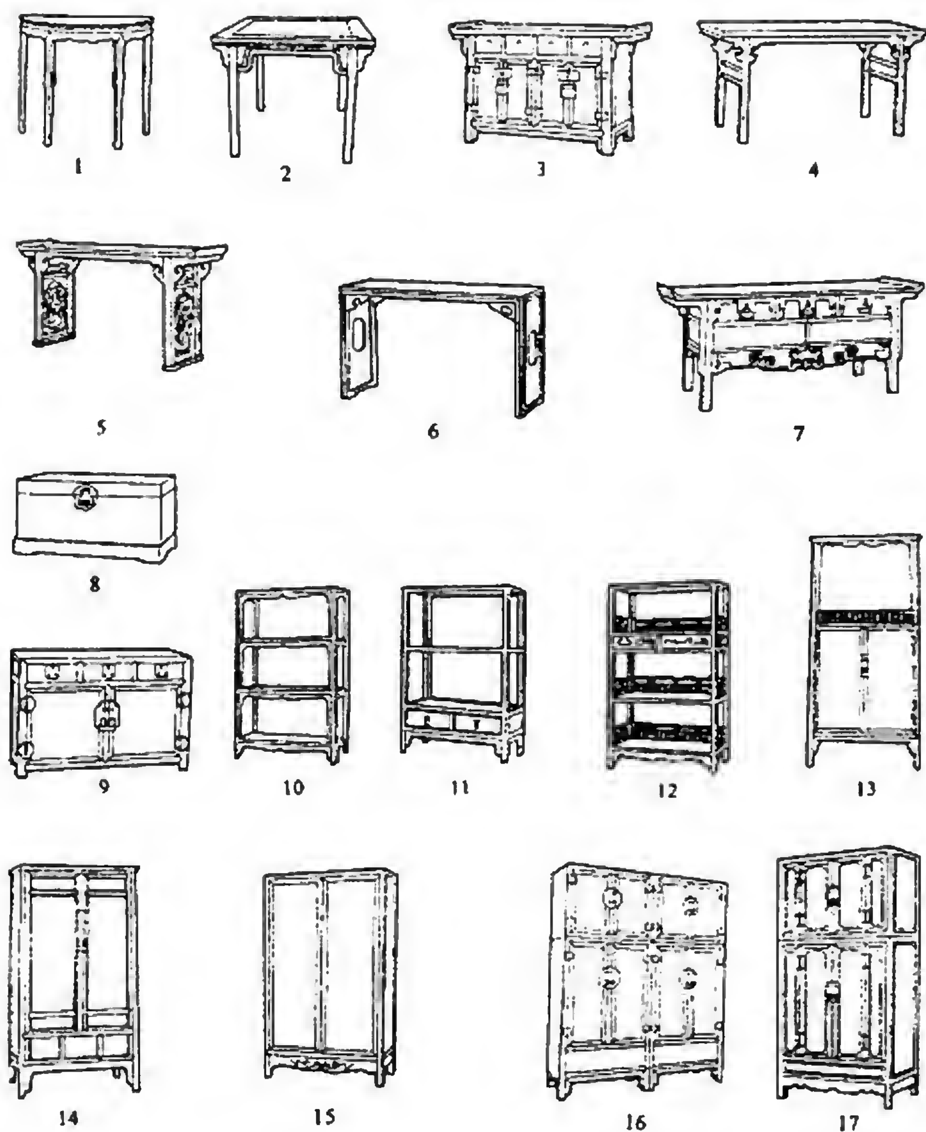


图 11－25　明式家具（三）

1　半圆桌　2　一脚三牙方桌　3　矮橱　4　平头案　5　翘头案　6　琴几　7　闷户橱　8　躺箱　9　矮柜　10　书架　11　书架　12　书架　13　亮格柜　14　圆角柜　15　方角柜　16　四件柜　17　四件柜



图 11－26　明式家具（四）

1　架子床　2　榻　3　榻　4　架子床　5　木榻　6　木榻　7　架子床　8　小柜　9　香几　10　镜架　11　脚踏　12　儿童床　13　面盆架　14　面盆架　15　衣架　16　灯架　17　灯架

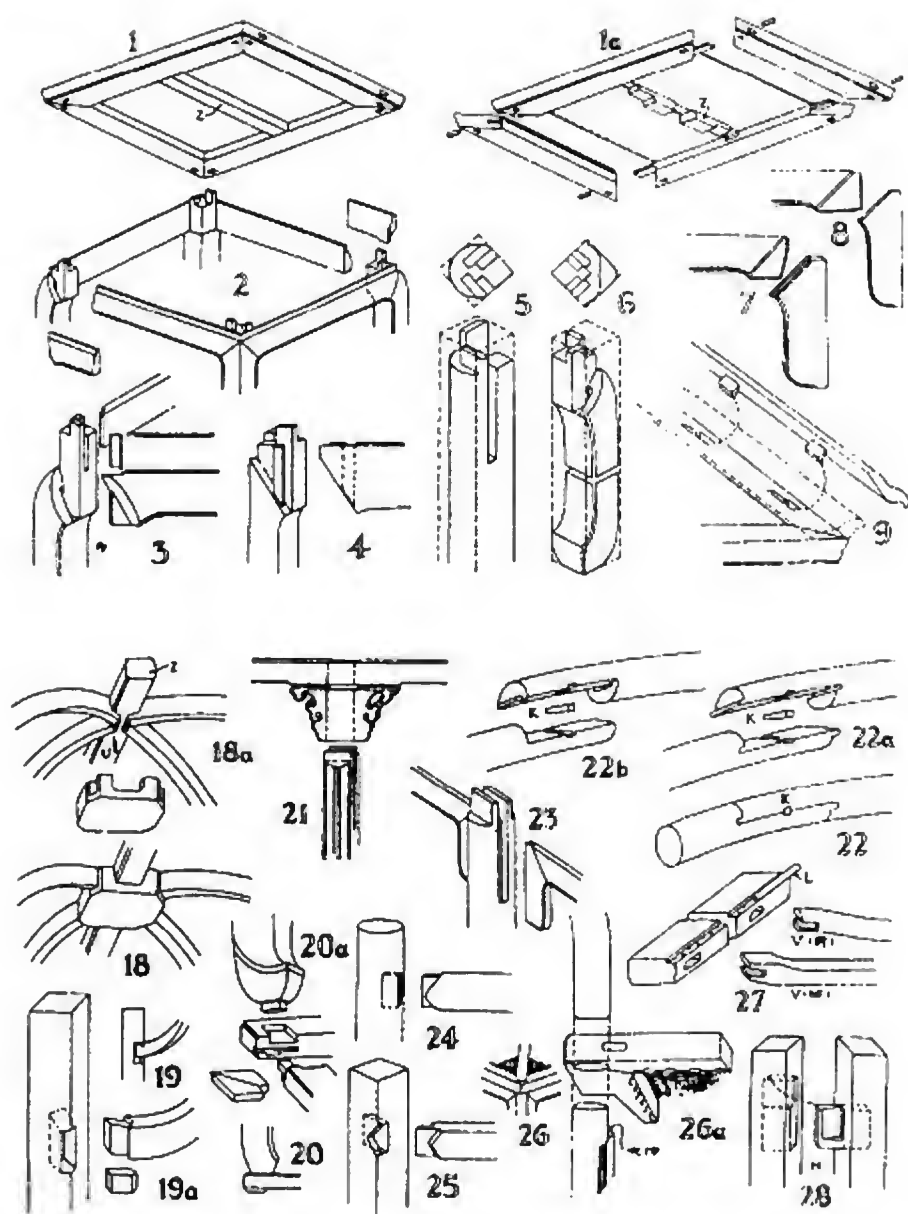


图 11－27　明式家具（五）

面多方形或长方形，使用很广，上至宫廷下至民居，处处可见。杌凳又有束腰和无束腰两种，束腰就是座面与腿部之间向内收缩的部分。有束腰者较高级，腿多用方材，腿端不作直端，而向外或向内兜转，称“马蹄”，向外兜转者称“外翻马蹄”，向内者称“内翻马蹄”。无束腰者较简单，腿多用圆材或外圆内方，腿端不作兜转，径以直端落地。若凳面呈窄条形则称条凳，座面长宽比一般大于 1:2，凳面多为实心木板，不用攒边做法，凳腿在两个方向都有“侧腿”，与建筑上所称的“侧脚”相类，即四腿都向内倾斜，全凳下宽上窄。条凳在民间使用十分普遍。春凳的凳面也是长方，但比条凳宽得多，多用攒边作法，芯为棕藤屉面。还有一种“二人凳”，也是春凳的一种，座面长边是宽边的二倍，多用于闺房和卧室。交杌为折叠结构，座面多为软屉，携带轻便，俗称“马扎”。用于上马下马的交杌，座面为刚性材，可上折。禅凳为禅僧或文士所用，静坐参禅、修身养性，常置于书斋、禅房，特点是座面方形，较大，可结跏趺坐即盘腿而坐，多采用棕藤面（图版 298）。

墩与凳一样，也没有靠背，但整体呈鼓形，用实木板为座面，不用棕藤屉，多圆形，上置棉垫，外罩锦袱，故又有“绣墩”之称。还有一种模仿鼓的造型，有弦纹和鼓钉，又称“鼓墩”。鼓墩有“开光”和“不开光”两种，前者在墩腹留有较大的通透光洞，可看出是从藤墩演变而来。因用材和形象之不同，墩又有绣墩、瓜棱墩、树根墩、藤墩、瓷墩、石墩之别。

椅类是有靠背或同时又有扶手的坐具，又可细分为靠背椅、扶手椅、圈椅和交椅四种。

靠背椅只有靠背，没有扶手，两条后腿穿过座面向上延伸交于搭脑，搭脑一般不挑出，中用独板或打槽装板做成曲线靠背，在明式椅中已成定式。若搭脑向两侧挑出，则称灯挂椅，也很常见。还有一种屏背椅，



图 11－28　明紫檀南官帽椅

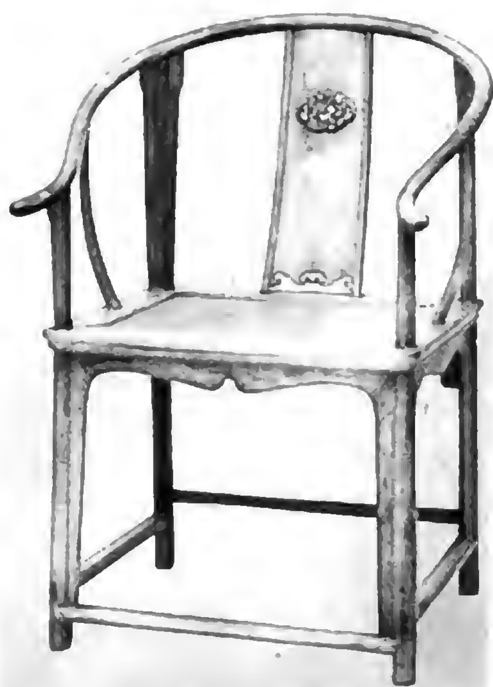


图 11－29　明黄花梨圈椅

以独屏或三扇屏作靠背。若靠背由多根略具曲度的圆棍组成，则称梳背椅。

扶手椅有靠背又有扶手，有玫瑰椅、四出头官帽椅、南官帽椅和禅椅数种。玫瑰椅的座屉高与其他椅子基本相同，只是靠背低于一般椅背，扶手和靠背高度相差不大，多用直形圆棍组成。在靠背（或扶手）所围框内常装三面券口牙条，落于一根横穿上，穿下安短柱或卡子花。四出头官帽椅的“四出头”是指搭脑向两端挑出，左右扶手也各向前挑出，多用长方形藤屉座，前面腿间饰以牙板或券口牙板，扶手下安一根曲形“镰把棍”，是明式椅的典型式样。以此为基本型，还有一些变体。南官帽椅与四出头官帽椅基本相同，只是搭脑和扶手皆不挑出。禅椅多取四出头官帽椅式或南官帽椅式，只是椅盘尺寸大，用材多取树木天然枝干，很少雕饰，以示质朴，也有的用高级硬木制作（图 11－28；图版 299～301）。

圈椅俗称“罗圈椅”，最突出的特征是有一个圆形的靠背，搭脑向侧前方顺势而下，与扶手连在一起，形成一个婉转流畅的圆圈。圈头多数前挑（图 11－29）。

交椅就是折叠椅，座面大多为丝绳编织的软屉，便于折叠，又分直背、圆背、躺式和连体式四种。明《三才图绘》和仇英《梧竹草堂图》都有躺式交椅的形象。连体交椅供二人或三人同坐（图版 302）。

宝座类布置在宫廷、行宫、王府殿堂内正中最重要的部位，尺寸比椅大，比榻小，座面长方，其扶手和靠背大都是实芯板，上雕花饰。

卧具

卧具分榻与床两个亚类。

榻以坐为主，兼可睡卧，供短时躺卧或午睡、小憩，多布置于客厅、书房、画室、禅堂等处。平榻是榻中最简朴的一种，由四腿支撑一个有棕藤屉面的榻面。高级者为弥勒榻，北京工匠又称“罗汉床”，榻上三面设围，有素围子和雕花围子等式，榻体也可有束腰或无束腰。杨妃榻，北京工匠又称“美人榻”，多供妇女小卧与靠坐，制作较精巧，其棕藤屉面较窄，在榻的一端作曲尺形围子，在端头围子上常装可转动的藤枕（图版 303、304）。

床是纯粹的卧具，多见者为架子床，大多为棕藤软屉，四角立柱，上支顶架，可挂蚊帐，顶架四周垂悬倒挂楣子。在床柱间三面设床围，只有床前供人上下。高级架子床在床向前的一面靠近角柱增设二柱，其间也有围子。最高级也最大的床为拔步床，俗称“八步床”或“大床”，在床下有一木制平座，床前二至三尺

有床门围子，形成一个小小的寝卧空间。一般在床门围子内左侧置一小桌，下放两张杌凳，上置镜、奁盒和灯台，右侧摆衣笼或便桶。床帐放下后，化妆、穿衣都可以在帐内进行，俨然房中之房。

承具

明式家具的承具品种比它类家具为多，可分几、矮桌、高桌、案和架几案五个亚类。

几指面部较小的承具，承面为方形、圆形或其他造型。圆形几面者多作三腿或五腿，并取三弯腿造型，上有束腰，下有托泥，称花几或香几。

矮桌桌面高250～360毫米左右，最常见的有炕桌、榻桌、炕案和炕几、榻几五种，称“桌”者承面较宽，称“几”者较窄。炕桌可带束腰或无束腰，为桌型结构；炕几则很少束腰，一般都用板式结构即案型结构。所谓“桌型结构”是四腿紧靠桌面四角，“案型结构”的四腿在四角各缩进一段距离，其承面悬出部分称“吊头”。

高桌之高在750～860毫米之间，又分方桌、长方桌、圆桌、多边桌和组拼桌五种。方桌桌面正方，大者三尺三寸见方（约1100毫米），称八仙桌。小者二尺六寸见方（约870毫米），称六仙桌，也称小八仙桌。方桌也可有无束腰，有束腰的霸王穿式，无束腰的一腿三牙式和裹腿式，都是明式方桌中很具特色的品种。长方桌桌面矩形，有小长方桌、大长方桌和条桌三种。小长方桌桌面较短，一般都在800毫米到1200毫米，长宽比约2:1或3:2，常见者为餐桌，桌长等于八仙桌，宽则恰好是八仙桌的一半，故又称“半八仙桌”。大长方桌长在1200毫米以上，宽在600毫米以上，多用于书桌、画桌或闺室中的化妆桌，均可有束腰或无束腰。明代书桌没有抽屉，化妆桌有的设一层抽屉。条桌桌面长宽比超过3：1，如琴桌和陈设桌，长度一般不超过七八尺。圆桌传世不多，半圆桌也称月牙桌，以直边靠墙摆设，两个月牙桌可拼成圆桌。多边桌常见者为六角桌，八角桌，也有由两个半桌拼组的，比较灵活。组拼桌是一种带有文玩性质的家具，由七种不同造型的桌组成，应是从《燕几图》演变而来，传世的不太多（图11－30）。

案的传世实物较多，有低型和高型两类。低型案主要置于床头、炕边，以平头案居多。高型案有平头案、翘头案之分。平头案案面平直，做书案、画案和陈设案。翘头案案面两头翘起，主要用于摆放陈设，或作供案。特大尺寸的翘头案，长度可达到一丈四尺至一丈五尺（图版11－31～33；图版305、306）。

架几案就是由架几架起的案，通常由两个架几承托一条平直的案面。



图11－30　明黄花梨琴桌



图11－31　明黄花梨二层案



图11－32 明榆木大漆供案



图11－33 明剔红三屉案



图11－34 明黄花梨小提箱



图11－35 明黄花梨平顶官皮箱

庋具

庋具专用于存放衣服或物品，有小型庋具、箱、格、圆角柜、方角柜和闷橱几种。

小型庋具体量小，制作精巧，置于桌案上，如存入化妆品的“头面匣”、存放金银首饰的“百宝箱”、放置贵重药品的小药箱等，诸凡奁、匣、盒或小型的箱都可归属于此。

箱的特点为板式结构，盖子向上打开，使用较多铜饰件，如立面的面页、鼻钮、铜锁，侧面的提环，后面的合页等（图11－34～36；图版307）。

格类家具典型者如书格，即书架，还有多宝格，又称博古架。格多以立木为柱，中间连以横档，上铺木板，分隔成数层格子，或有后背板。也有的采用板式结构，如博古架。亮格橱也是一种格，下部为橱，上部为亮格。所谓“亮格”是指没有门的隔层，通常有券口牙子，并设矮栏杆，很有特色。

圆角柜也很有特色，柜体上部略小，稍有收分，柜顶（柜帽）向外略伸出，转角为圆角，柜门转动用门枢，不用合页。门扇多采攒边做法，门扇芯有完全整板的，多数是以二段或三段拼成，浮雕花纹或镶嵌百宝。明式柜常在两扇门之间设立柱，称闩竿。柜的下部或有抽屉，但多数将抽屉暗藏在柜门内，而在下部设闷仓。闷仓以实木封护，上掀的仓盖在柜内，形成一个封闭空间。



图 11－36　明金丝楠嵌黄杨轿箱



图 11－37　明黄花梨贴皮四件柜

方角柜的特点是柜体没有收分，柜顶也不伸出，角部使用相互垂直的综角榫，柜门用明合页。方角柜品种较多，矮者低于 550 毫米，如炕柜、坐柜。中者高 800～1200 毫米，如躺柜、银柜、被柜、连二柜、连三柜等。高者在 1500 毫米以上。单体立柜俗称“一封书”，言其平直方正。复体立柜柜体平正且可叠落，都是成对制作，故又有四件柜，六件柜之称（图 11－37；图版 308、309）。

所谓闷户橱，其实就是带有一至三个抽屉并在抽屉下有闷仓的翘头案，既是承具又是庋具，高 800～1000 毫米左右。闷户橱的腿不垂直（图版 310）。

屏具

有座屏、折屏两种。

座屏屏面数一般取奇数三或五，以使屏面居中，左右两端屏面向内兜转，每屏面四框内嵌大理石或糊贴纸、绢书画，屏座一般为双座墩，墩上立柱，以站牙挟抵。立柱间连以横框，下横框下多设披水牙板或绦环板，多施雕刻。置于炕上的座屏称“炕屏”。还有一种置于几案之上的玩赏性座屏，屏心多镶大理石南阳石，利用石的天然纹理仿佛峰峦烟云之景，俗称“砚屏”（图版 311）。

折屏无屏座，可折叠呈锯齿形，因需对称，故屏扇多为四、六、八、十二等偶数，屏扇间连以铰链。屏芯式样繁多，或纸或绢，以书法、绘画或雕填镶嵌装饰（图 11－38、39）。

架具

常见者有面盆架、镜架、衣架、灯架、火盆架五种（图 11－40～42；图版 312）。

低型面盆架一般都很简朴，有三腿至六腿，稍讲究的只在腿的上端略施雕刻，或为整体或可折叠。高型多六腿整体结构，其两后腿高耸，上接搭脑，中有花牌，个别的前两腿可以折叠。

明代还没有玻璃镜，仍用铜镜，须镜架支承。交椅式镜架像交椅而小巧，下有小抽屉，存放脂粉和梳妆用具，上为屏花围子，柜面设荷叶托，铜镜斜倚其间（图版 313）。

明式衣架继承了古代衣架的式样，大都是两个木座，上植立柱，用站牙挟扶。柱间连以横杆，最上横杆

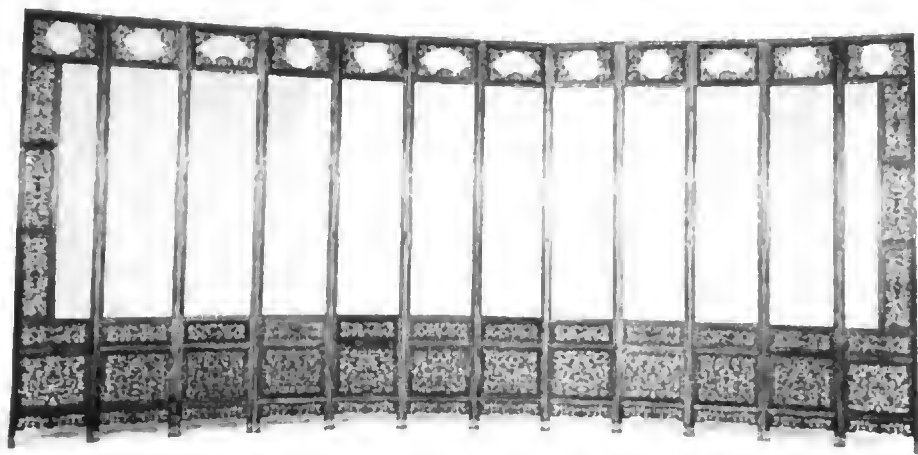


图11－38 明黄花梨十二扇隔扇折屏



图11－40 明黄花梨衣架

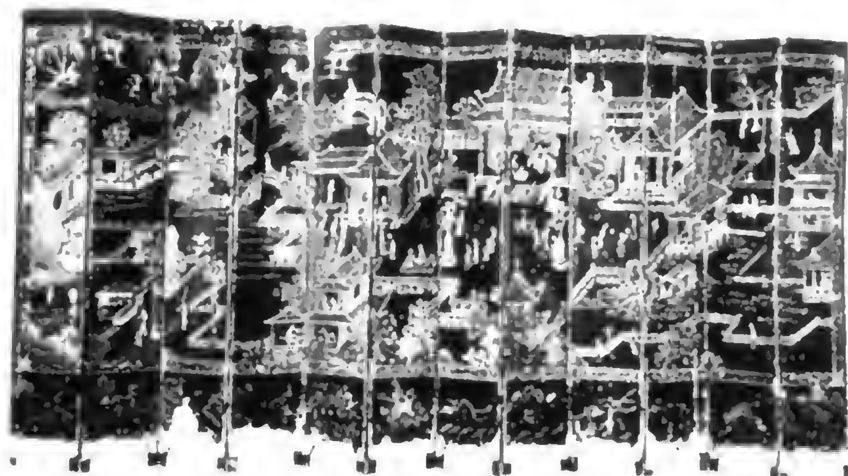


图11－39 明黑漆嵌软螺钿园林仕女图十二扇折屏



图11－41 明榆木披灰六足火盆架

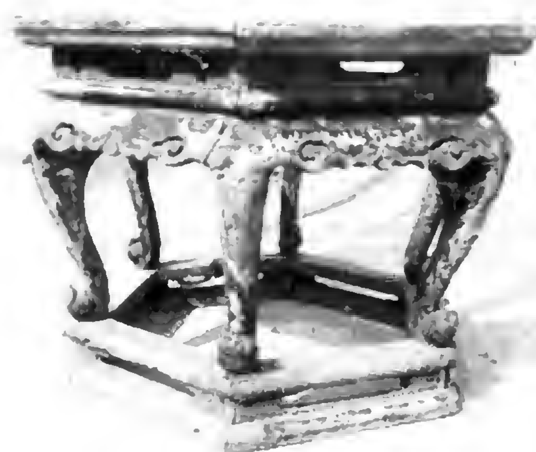


图11－42 明黄花梨火盆架

两端出挑，挑出部分是重点施用装饰的地方。华丽的衣架在中间横杆间安装雕刻精美的花板。

室内灯具大体有三种，如置于桌案的灯台烛台、悬于天花梁架的宫灯，还有一种是灯架。灯台、烛台离不开桌案，宫灯不能移动，灯架则取两者之长，既不依赖桌案，又可移动。灯架有不调节高低的和可调节高低的两种，前者灯竿不能升降，是在十字形或三角形座墩上立灯竿，用四块或三块站牙挟抵。灯竿或为直

端，上置烛盘，盘上有羊角或牛角灯罩，下饰花牙。或为曲端，曲转下垂，灯罩悬垂其下。后者灯竿能升降，结构略与座屏现，灯竿下端有一横杆，可在架框内侧长槽内上下滑动，以活动木楔临时固定。南方俗称此种灯架为"满堂红"。

杂项

未能列入以上六类的家具，还有放在椅、榻、床或宝座之前的脚踏、供枕睡的枕凳、置于桌案摆放文具文玩等零散小物的"都承盘"、笔筒以及名目繁多的各色小家具等。

脚踏是五代宋家具开始升高后出现的一种配套性家具，早期与坐具等连体，在《韩熙载夜宴图》上已可见到，以后分体者渐多。枕凳凳面略凹，用时其上应有特制的软垫。明代传世的黄花梨小盘，也许就是一种早期的都承盘，入清后除盘状外，尚有栏杆式和带屉式等多种。

明式家具中还应包括一些案头小摆设，形式有小床、大榻、小桌、小案等。它们有的是用制作家具所剩的小料、废料制成的，有的是制作家具时工匠事先做好供主人审看的小样，具有收藏价值。

三 明式家具的装饰

明式家具继承了历史悠久的木工加工技艺，把技术提高到新的水平，其中包括家具的装饰。明式家具装饰首先重视的是各种木材天然纹理的选择和利用，其次是部件断面设计、攒接、斗簇、雕刻、镶嵌、铜饰、髹饰等诸多方法的运用。

匠师们精于木材材性，对木材纹理、色泽具有成熟的和高品味的理解，善于驭材，严于取舍，充分发挥了材质的自然美属性。例如，柜橱的门芯板，用一块厚材剖解为二，以中线为准，左右对称使用，既有木纹变化的自然美，又在变化中显出对称，风格隽美而富有匠意。除门芯板外有时还包括两个侧小板，都由一块厚板解析而成。又如在椅子、榻或罗汉床等显要观看面如椅背、围板……，也都挑选木纹好、色泽美的木料为之。还有意识地利用不同木材的不同纹理和颜色，在一种家具或一组家具上进行有机搭配，如在紫檀条案上配以黄花梨面芯和牙板，在黄花梨家具上配以瘿木镶嵌等。

对家具零部件断面轮廓的造型设计，也是明式家具取得整体美的重要手段。家具的腿子、杆部、边抹、牙板、楣子等，一般都依整体风格的要求，进行或简或繁的线型和截面设计，如阴线、阳线、灯草线、皮条线、剑脊线、荞麦棱、文武线、冰盘沿、打凹、垛边、两炷香、三炷香、泥鳅背、螳螂腿……造型多样，组配自由，十分丰富。

攒接是用纵横直斜的短料，以榫卯衔接，交搭而成各种图案纹样，如卍字不到头，十字连方等。斗簇是把锼镂出的小型花板，用榫卯斗拼在一起形成复杂图案纹样，如四簇方头、四簇夔纹等。有时攒接与斗簇二者兼用，组成变化灵活的设计图案。

雕刻是家具装饰中的有效手段，变化极多，表现力强，其技法有线刻、浮雕、透雕、圆雕和混合雕。雕刻题材十分丰富。植物纹包括卷草、折板、竹、松、梅、桃、柳、灵芝、牡丹、荷花、菊花、兰花、西番莲、树皮、竹节以及诸多花卉、瑞草如满地娇、穿技花、玉堂富贵。动物纹有龙、草龙、夔龙、狮子、麒麟、蜂纹、大象、凰、草凰、夔凤、仙鹤、喜鹊、春燕。还有人物纹，凡历史故事、儿童游戏、仕女、神仙、戏曲人物，都可出现在家具上。山水纹则有云气纹、山纹、水纹、荷花清水纹。文字纹和各种几何纹也很常见。有时还使用宗教图象，如佛八宝、暗八仙、杂宝和五岳真形等。吉祥纹则包括福禄寿三星、松竹梅三友、梅兰竹菊四君子、凤鹤鸳鸯鸽黄莺等五伦、福禄寿喜财等五福（五只蝙蝠）以及青龙白虎朱雀玄武等四象。总之，题材大致与建筑装饰相仿，包罗万象。

镶嵌也是家具装饰工艺的一种，可供镶嵌的材料有松、竹、瓷、螺钿、玳瑁、牛骨、牛角、象牙、玉石、珊瑚、珍珠、玛瑙、金、银和铜。

家具上有时需要有便于手提、加锁、或用来加固的铜构件，如面页、合页、吊牌、提环等。这些构件也

成为装饰。其中素铜件表面光洁无瑕，也有的在铜件表面以镀金、鎏金、凿花、镶合等方式加工，造型更为多样。

髹饰即在家具表面涂刷漆液、桐油或蜡。

从漆树汁去杂质而成生漆，涂于表面自成硬膜，坚韧耐久，是极好的家具表面涂料。由生漆经搅拌通入空气氧化或低温烘烤而得熟漆，色棕黑，漆膜较生漆光亮。若在生漆或熟漆加入熟桐油调制即成广漆，也广泛用于涂饰。此外还有推光漆（有黑、红两种）及彩漆。彩漆是以各种矿物颜料或金、银屑加入漆汁，有黑、朱、黄、绿、紫、褐、金、银、白诸色。

桐油是由桐树子榨取的干性油，为中国的特产，呈金黄色，为民间家具所常用。桐油也有生、熟之分。熟桐油又称"光油"，可单独用来涂刷，也是调漆的重要原料。

在家具表面烫蜡，一般都用上好的蜂蜡，把蜡屑均匀洒在家具表面，用炭火烘热使其融化，均匀渗入木材，再以土布往返擦拭，使表面增亮如镜。经烫蜡后，家具颜色都会深浓和细润得多。

作为硬木家具，染色也是一道必要工序。制作者当然尽量挑选同样纹理和色彩的材料用于同一件家具，但不一定能够做到；即使出于同一棵树，因切面不尽相同，或生长时间、朝向等的不同也会有所差异，特别是多件套的整堂家具，更难免各件或各部件存在颜色的差别。此时就要通过染色加以补救。常用的染色剂大多为植物染料，红色是苏木煮成之汁，硬木家具如紫檀、红木或花梨做红木效果时，都用它加染。或用多种天然植物的壳、皮、屑等共煮滤出净水来染色。黄色为槐花煮汁，是黄花梨家具的主要调色剂。黑色和灰色是黑矾。

这几种调色剂的共同特点是透明，对木材渗透力强，亲和性好。由用料多少、水量多少，可调出各种颜色如淡黄、浅黄、黄、深黄、红黄、淡红、浅红、红、深红、紫红、浅褐、褐、红褐等，以满足紫檀、黄花梨、铁力、鸡翅木、红木之需。

四　清式家具

清式家具主要是指乾隆以后直到清末民初的家具。在这段时期，对原品种加以改进，也创造出一些新品种，如架几案、多宝格、博古架、扇面形坐屉官帽椅、海棠花凳、梅花凳、套双凳、清式圈椅、两层顶箱柜、鹿角椅、清式太师椅、行军桌等。由于盛清以后特别重视装饰，清式家具的装饰工艺也有所提高。盛清以后，随着外国事物渐多为人所知，尤其在华南如广东一带接触欧洲文化更多，在家具上显出一种中西合璧的趋势（图11－43～49；图版314～317）。然而此时输入的外来艺术，大多带有浓厚的罗可可风格，与清式家具总的发展趋势合流，使琐屑作风日趋严重。虽然仍有一些较好的作品出现，但与明式家具之庄重典雅，得体合度的风格相比，清式家具的矫柔造作和滥施装饰，表明发展上渐渐陷入"末路"。

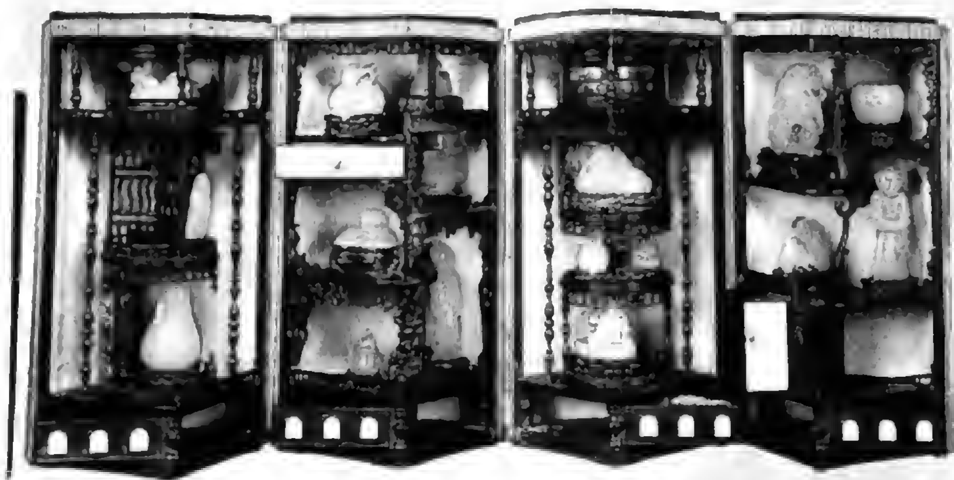




图11－44　清榆木假山石纹独板翘头案

图11－43　清紫檀多宝格



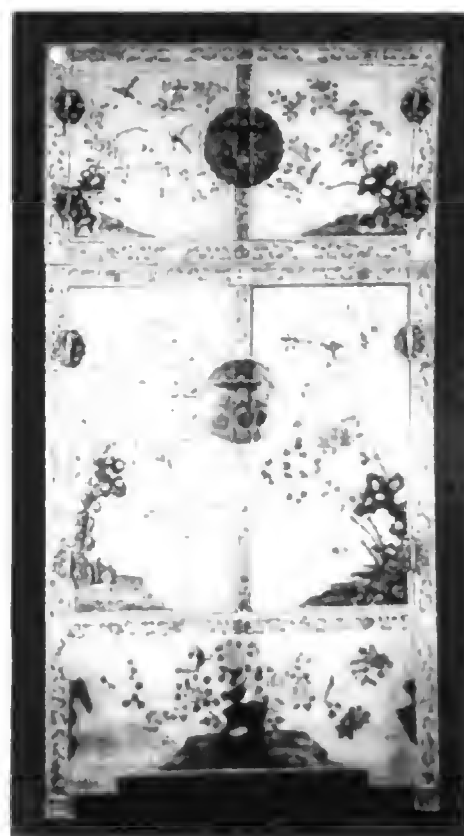


图 11－46　清榆木大漆描金四件柜

图 11－45　清式家具

1　墩　2　墩　3　凳　4　扶手椅　5　靠背椅　6　太师椅　7　条桌　8　茶几　9　靠背椅　10　躺椅　11　圈椅　12　冰箱　13　宝座



图 11－47　清红木太师椅



图 11－48　清紫檀墩



图 11－49　清红木扶手椅

清式家具最大特点是特别注重装饰，讲究纹样的吉祥含义。乾隆作为最高统治者，十分欣赏并倡导这种作风。上有所好，下必趋之，诸如玉堂富贵、喜上梅梢、五福捧寿、狮子滚绣球、鲤鱼跳龙门、瓜瓞绵绵、鹿鹤同春、吉庆有余、龙凤呈祥、喜相逢、太平有余、寿山福海等吉祥纹饰，林林总总，不胜枚举，大多出现在这个时期。宫廷民间，不分南北，皆受其感染，而且越到晚清越是盛行。于是皇家造办处领先在前，民间家具作坊紧随其后，家具雕刻简直到了滥施的程度，而且日趋细腻；虽是木雕，却并不满足，从纹样到刀法，又模仿竹刻牙雕、玉琢石雕的技法，将家具雕刻推到极致。就单件家具来说，几乎无一不雕，工艺技术上确实达到了极高水平。

不仅如此，为争奇斗巧，在发展雕刻的同时，又运用各种镶嵌技术，如嵌木、嵌竹、嵌玉，以及螺钿、玳瑁、瓷片、宝石、珊瑚、玛瑙、镜子、玻璃、画珐琅、掐丝珐琅、鹿角、象牙、牛骨、犀角、景泰蓝……，品类繁多，凡是能用的材料几乎都已想到，皆可用为镶嵌。其代表性的新工艺就是所谓"百宝嵌"。谢堃《金玉琐碎》记载："周制以漆制屏、柜、几、案，纯用八宝镶嵌人物花鸟，亦颇精致。"钱泳《履园丛话》又载："周制之法，惟扬州有之。明末有周姓者创此法。故名周制。其法以金、银、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、玛瑙、玳瑁、车渠、青金石、绿松石、螺钿、象牙、蜜蜡、沉香为之。桌椅、窗隔、书架，小则笔床、茶具、砚匣、书箱，五色陆离，难以形容，真古来未有之奇玩也。乾隆中有王国琛、卢映之辈，精于此技。今映之孙葵生亦能之。"这些记载，就是"百宝嵌"风靡一时的写照。

在过分重视装饰的同时，对家具的整体造型、功能、结构和构造的合理性却往往相当忽视；或者一味求奇而忽视了使用功能，家具变成了中看不中用的道具；或者堆砌部件，不顾榫卯的合理穿插，不得不过多地依靠胶粘；或者一味追求将家具部件模仿某物，如琴、棋盘、书或画，而不顾造型是否真的美观，结构是否合理，榫卯是否牢固。

通过对两件作品的对比，可以说明明式、清式装饰作风的不同。一件是明式黄花梨有束腰绳璧纹条桌，桌面下有高束腰，在内凹面上浮雕绳纹，四角雕璧环，简洁合理，既发挥了装饰作用，又不破坏整体的坚固，符合装饰的基本原则。另一件是清式紫檀绳璧纹条桌，桌面下以绳璧纹代替腿间牚子，顺长边刻两个完璧和两个半璧，侧边刻一个整璧两个半璧，璧间连以绳绦。绳绦又分截成三段，只靠这些木璧与桌面相接，虽然璧上嵌着真玉，结构和构造都很不合理。两件家具，同样以绳璧纹为饰，同样使用高级木材，同样加工精致，但艺术效果和品味完全不同。

颐和园排云殿的琴棋书画纹桌，竟以古琴为桌腿，腿间连以棋盘、书册和画卷，东拼西凑，糜费工巧，却是等而下的劣作。

清式家具还有忽视木材自然美的缺陷。此种作风萌于康雍，发展于乾隆，延续至清末，构成清式家具的又一特点，与明式家具形成鲜明对比。如北京紫禁城储秀宫黄花梨嵌百宝大面盆架，气势宏大，十分典雅，从其整体结构和造型比例及天然纹理，完全可以与优美的明式家具媲美。然而却在其上满施螺钿镶嵌，无一处漏过，搭脑两端嵌饰两块青玉凰鸟，既不协调，又不结实，给人以一碰就掉的感觉。在中牌使用多种宝石嵌出山水人物。所有这些精工镶嵌的龙、凰、山水，不仅丝毫没有增加其美，反面是对整体美的不可容忍的破坏。

颐和园乐寿堂紫檀束腰翻马蹄大供桌，紫檀料极宏巨而且精美，本已是一件十分优美的作品，大可不必再施加任何雕饰，但实际上除桌面外通体满雕云纹，不留余地。若论雕工，技法确实高明，艺术品味竟因此而降低。

一味专注于细部的雕饰和表现纹样的吉祥内容，是清式家具在总体把握上的重要失误。

将西方家具的纹饰加之于中国家具，或甚至完全模仿西方式样，也是清式家具的倾向之一。

清初在广州沙面已有西洋人经营的洋行、商馆。西方的商品涌入中国市场，同时通过传教士的宣传，西方的物质文明引起了人们不小的兴趣。上至朝廷，下至百姓，都有波及。至乾隆朝，西洋热势头颇盛，在圆明园内建造"乾隆风格"的西洋式建筑，如海晏堂、远瀛观、谐奇趣、大水法等，家具也不可得免，出现了

模仿西洋的现象。

这类家具大体有两种，北京地区的，仍然保持中国传统家具的造型、结构和榫卯构造，只在细部装饰采用了西番莲、海贝壳等西式家具纹样母题，有的还采取西洋建筑的式样如西式瓶形栏杆、蜗卷形扶手、扇面形椅屉、兽爪抓球等。广州地区则全盘照搬西式，可以说就是中国制造的西式古典家具。也有相当一部分中西并存，被称为“广式”。

第四节　中国与越南建筑文化因缘

中国传统建筑，长期以来对于邻近各国产生了巨大影响，尤以朝鲜半岛、日本、古代琉球（冲绳）、越南和外蒙古（今蒙古国）更为明显。中国建筑发展过程中，也曾不同程度地输入了邻近地区尤其是南亚、中亚地区的建筑文化。本书前面的相关章节已经对此有所论述，现再略述中国与越南的建筑文化因缘。

越南是中国的南方邻国，与广东、广西和云南等省区交界，国土南北狭长，东濒南中国海，面积329600平方公里，其中四分之三是山地和高原，北部属亚热带，南部为热带，气候多雨炎热而潮湿。越南与朝鲜半岛、日本及蒙古一样，同是受中国传统文化包括建筑文化影响最大的地区。诸国与中国一起，共同形成了以中国建筑为主导的东亚建筑体系。中国与越南的建筑文化交流，时代之早并不亚于朝鲜半岛和日本，最早的渊源，甚至可推到秦代。从中越两国古代文献和现存建筑遗物如城市、宫殿、佛寺、文庙和王陵，包括建筑装饰手法，都可明显看到越南建筑所受中国的影响。但由于自然和人为的破坏，现存越南古代建筑大多只相当于中国明清二朝，更早的只能依靠遗址考古和文献获得大致的了解[8]。

一　越南建筑史简述

越南先民多属于中国古称“百越”的族群，据古铜鼓上的形象，最早的民族住屋是干阑高脚屋，屋顶如船，中部下弯，两端上翘有似燕尾，有鸟形装饰，屋坡斜度很大，两坡倾斜到楼板上。总之，与在中国东南、华南和西南古代流行的百越干阑属同一系统。在清化省还有这样的高脚屋遗址。

早在先秦时，包括中国南方（今两广和湘、赣南部）和越南北部、中部等广大地区被称为“陆梁”，意为陆上的强梁之邦。在越南的越族部落以今永富省为中心形成文郎国（Ven Lang）。公元前三世纪后期，安阳王创立欧乐国，把中心移到古螺平原（今河内地区）。越南现存最早的城市遗址是公元前三世纪欧乐国建造的古螺城（Co Loa），现存还有三圈土筑城墙，外城周长8公里，外、中二城不规则，内城很小，为横长方形。三圈城墙都有护城河。

公元前三世纪末整个陆梁被秦纳入中国。越南北部和中部被列为秦的四十一郡之一，称象郡，郡治即今河内。秦时在番禺（今广州）担任南海郡都尉的赵陀，趁公元前209年陈胜吴广起义，朝廷无暇南顾之机自立为南越国王，辖境包括原来的象郡。西汉武帝元鼎六年（前111），汉攻灭南越，将其故土分为九郡，其中三郡都在越南，即交趾（河内）、九真（义安）和日南（顺化）。约在东汉后期，越南从中国传入了孔子学说和佛教，中国建筑文化也随同进入越南。

以后历经西晋、东晋，南朝的宋、齐、梁、陈，隋、唐两朝，以及五代的南汉，越南长期受中国统治。唐朝廷在越南设安南都护府，以后又设静海郡节度使，治所都在河内。直到北宋初开宝六年（973）宋廷册封静海郡节度使丁琏为交趾郡王，越南才取得独立。越南历史称这段长达一千二百年之久受中国统治的时间为第一次北属时期。

丁琏创立的丁朝（973～980，当中国北宋初）定都华庐（Hoa Lu），在河内南，是越南自主国家的第一个京都。华庐又称华庐—长安，意思是可以与中国的长安相比的一座大城。

十世纪末，丁朝的一位将军黎大行建立了时间不长的黎朝（981～1009，当中国北宋），仍都华庐－长

安。黎朝除了城市和宫殿外，在全国各地建造了许多佛寺和塔。

至1009年，黎朝被李朝（1009～1225，当中国北宋至南宋）代替。李太祖原是黎朝的一个大臣，他登上王位的次年，把京城从华庐迁回升龙（Thang Long，今河内）。在李太祖的圣旨中称升龙处在全国的中心地位，有“虎坐龙蟠”之势，前后有山有水。宫殿建筑以从不曾有的速度得到发展。从《大越史记全书》和《越史略》得到的印象，宫城建在皇城中，宫殿建筑群强调对称构图，严整均衡，有廊子围合，以表示权力和尊严。建筑采用木结构，间数为单数，屋顶覆盖着琉璃瓦，各构造部分如柱基、柱头、屋檐、檩条、梁头都有精巧的雕刻，以青龙、白虎、朱雀（凤）和玄武（龟）等“四灵”为饰。室内的装饰也很精致。1214年，由于国内战争，李朝的宫殿被破坏。李朝也是佛教发展兴旺的时期，比道教和儒教更占优势，僧侣在朝廷和社会中都有很重要的地位，越南最重要的古建筑之一河内独柱寺即初建于此时。这个时期在京城还建造了文庙—国子监。这两处建筑虽经后代多次重建改造，仍保留至今。

十三世纪初李朝衰亡，政权转到陈朝（1226～1400，当中国南宋、元代和明初）。中国史书从十二世纪开始称越南为安南。1284和1287年蒙古人曾两次征伐越南，均告失败。战争给越南造成了很大的破坏，陈朝在升龙重建宫殿。陈朝宫殿建在高高的基座上，多数是两层，有的三四层，底层为殿，上层是阁，用宽廊围绕。据马端临《文献通考》，陈朝国王住在第四层楼上，宫殿都涂刷红色，柱子刻画龙凤和神仙……。从1235年起，陈朝还在国王的故乡四莫（今南定）建筑了一系列宫殿和邸第，供皇族居住。皇帝让位给太子，自己成了太上皇，也回到四莫居住。陈朝时儒教地位比以前大有提高，朝廷中的重要职位都由僧侣转给了儒生，但佛教仍受到重视，广泛建造寺塔。特别是“乡亭”，一种兼有宗教性质的民间公共建筑在这个时期开始出现。

1397年，当中国明初，陈朝权臣胡季厘在越南中部的清化建造了一座大城，强迁陈顺宗至此居住，称西都，升龙则称东都。1400年胡季厘弑陈少帝自立，建立了短暂的胡朝（1400～1407），定都于西都，并建造宫殿。但西都只存在了短短七年，城墙现在仍存，称胡城，石筑，长方形，南北约900米，东西约700米，墙高5米，东西北三门都只有一个门道，只有南面的正门有三个门洞。门洞用大石砌造，上为半圆拱券。

从明永乐五年（1407）起，越南又一度被明朝统治，称第二次北属时期，撤安南，改称交趾省。但这次北属相当短暂，只有二十年。这时有一件值得提到的事，即越南人阮安被征调到北京，与蒯祥、蔡信、杨青等一起，参加永乐十五年至十八年（1417～1420）北京紫禁城宫殿建造工程。正统元年（1436），阮安又主持了北京正阳门城楼和箭楼的建造，为中国建筑做出了贡献。阮安的父亲是越南建筑工匠，在阮安少年时被征调到南京，阮安随同来华，以后也成了著名的匠师。

1427年越南恢复独立，诞生了黎朝（1427～1800，当中国明、清），仍以升龙为都，改名东京。此时越南对中国仍自称安南王国，保持朝贡关系，但对本国和其他外国则称大越帝国，为与十至十一世纪之交的黎朝区别，史称后黎，前此之黎则称前黎。后黎的建筑不再以寺塔为主，而是宫殿和陵寝。宫殿集中在东京和第二都城——黎太祖的家乡清化。清化又称蓝京（Lan），从1433年开始兴建。史书记载，蓝京城呈长方形，宽250米、长315米，建在缓坡上，造成明显的三级台阶：第一级深138米，有外门、内门和庭院，应是宫前广场；第二级65米，现在还遗留有工字形基础，是前朝所在；第三级65米，包括九个较小建筑的基础，应为后寝。这样的宫殿布局与纵深比例，与中国明朝北京紫禁城及其前导非常相似。在蓝京还有太庙，供奉黎朝各王的祖先。

此时的越南南部称占婆（Chan Pa），或称占国，与北方本来就有长期的经济和文化交流。从十五世纪起，占婆被分割为三个小国，到十七世纪，从越南中部顺化（Hve）崛起的阮氏，趁机占领了占婆，建立广南国，即以顺化为都。1802年，广南的阮福映得到法国支持，从顺化北进，占领升龙，统一全国，建立了越南最后一个王朝阮朝。阮福映即位为嘉隆王，并接受中国册封改国名为越南，即大越和广南的合称。阮朝定都顺化（Hve），破坏了升龙城，并按照法国式样重新建了一座城，改名河内。

现存越南古代建筑实例多相当于中国明清二代尤其是清代，从中可以更具体地感受到中越两国建筑文化的密切关系，现略举几处宫殿、太庙、佛寺、佛塔、文庙和陵墓为例，以见一斑。

二 都城与宫殿

现存都城和宫殿最主要的是阮朝顺化及其王宫，始建于1802年，相当于中国清朝中期，据记载是阮朝皇帝根据出使中国的使者对北京及北京宫殿的描述规划的。

顺化的选址方式与中国城市或大型建筑群十分相似，运用了风水学。香江从西北流来，从南面绕城而过，再转往东北，城北“以御山为屏”。外城方形，称京城，每边长2235米，左右后三面有护城河。内城称皇城，又称紫禁城，也称大内，即宫殿。紫禁城方形，东西622米、南北606米。城墙砖砌，高4米、厚约1米，开四门，南方正门称午门，北门称和平门，城外四面水壕围绕，建四桥与四门相连。

在紫禁城午门前方，京城南门内，是一片广大绿荫，中轴线上有“旗台”，是一座三层方形土台，层层收小，横宽而扁，上立高旗杆，以壮观瞻。再前在京城南门以南、香江北岸建文楼一座，以祀孔子。楼方形，两层，上层急剧收小，覆歇山顶。再南过香江浮桥，远处有天坛，又称南瑶坛。京城北郊还有地坛，与天坛对应。从天坛向北，经浮桥、文楼、京城正门、旗台、午门和紫禁城中轴线上各主要大殿，出和平门，可一直到达地坛，凡此都贯串于同一条轴线。

紫禁城现存还有城垣、午门、太和殿、太庙及少数其他殿、楼，其余大部破坏（图11－50）。

通过跨越护城河的三座石桥即达午门。午门又称五凤楼，城台平面呈向南围合的凹字形，高6米、东西58米，用青石和砖砌成。城台下开三门，中门为皇帝专用，高4.2米、宽3.7米，两旁二门官用，稍小，皆方顶。左右远处在凹形平面以外又各有一门，半圆拱顶而较宽，通行兵士和战象战马。城台上正中建大殿，面阔五间带周围廊，两层，单檐歇山顶，覆黄琉璃瓦。左右转角和前端伸出部各建两层方亭一座，皆歇山顶。以上五座建筑之间连以廊屋。各屋均覆琉璃瓦，正中大殿黄色，余皆绿。屋脊装饰以龙、云、蝙蝠和四季花草等题材为主（图11－51）。

午门后为横长方池，正中一桥，桥两端各树一座铁柱牌坊，额曰“君仁由义”、“中和位育”之类，池北即太和殿。

太和殿面阔九间，两端各一间内部隔成长屋，故越南称其面阔为七间二厢，总宽30米。殿进深很大，达44米，以前后两座屋顶勾连搭相接覆盖。越南多雨而炎热，不但宫殿，即佛寺等其他建筑的殿堂也常采

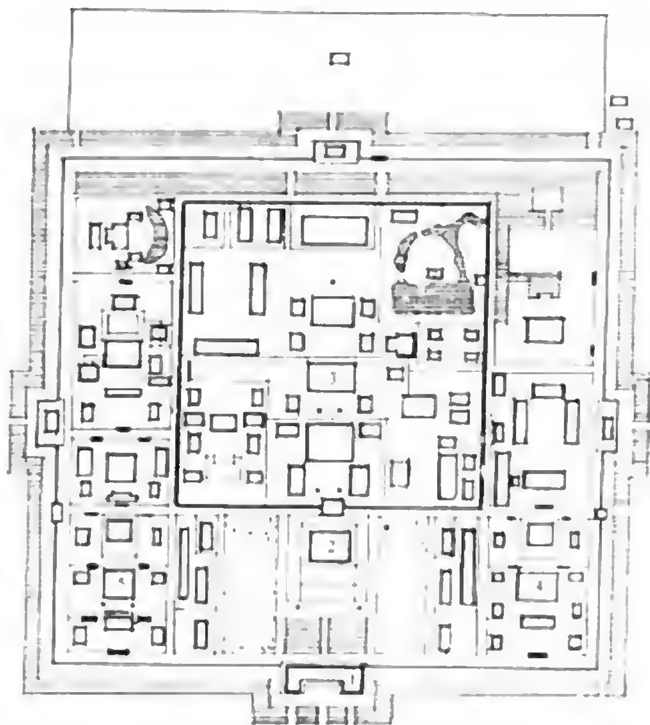


图11－50 越南顺化紫禁城总平面

1 午门 2 太和殿 3 寝宫 4 家庙 5 太庙



图11－51 顺化紫禁城午门



图 11－52　顺化紫禁城太和殿

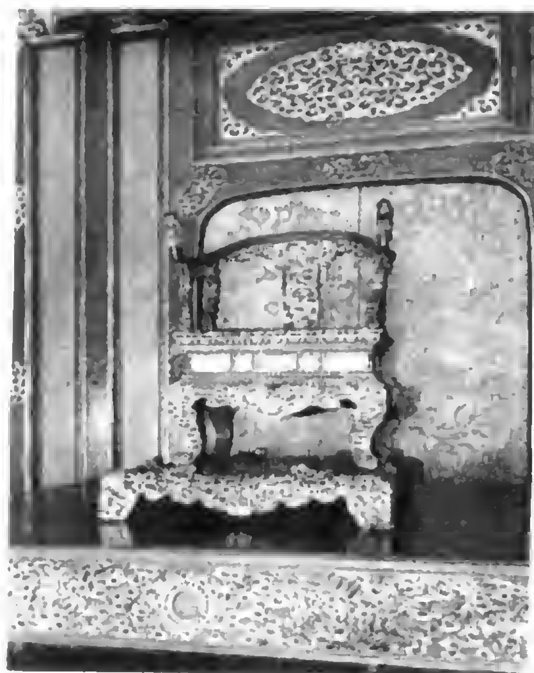


图 11－53　太和殿宝座

用加大进深的方式，以减少雨天的露天通行，并使殿内荫凉，所谓“广室多阴”。前屋顶的屋坡分上下两段，中有一次跌落，下段四坡，上段歇山，但山面屋坡极窄，形如硬山，总体呈歇山形，高 10.20 米，覆黄琉璃瓦。正脊镶满各种彩色碎瓷片，组成一列盘龙，两端也是龙形，中间再高起一组二龙夺珠为饰。越南建筑装饰，尤其是脊饰，常与中国岭南建筑相近。后屋顶高 12.4 米，脊饰同前，覆绿琉璃瓦。殿内以屏墙隔成前后两个空间，前部较大，皇帝宝座就放在屏墙前正中，坐落在一略高于地面的木台上，上悬辉煌夺目的藻井，称“八宝金帖”。其柱枋梁檩、宝座和藻井都刷成朱红色，贴金，绘龙、云图案，梁、檩有细致的雕刻，地面铺非常光洁的黑色大理石（图 11－52、53）。

太和殿是每月国王临朝和举行各种礼仪的地方，殿前有上下两级平台，一品至三品官立在上级，四品至九品官立在下级，再南平台以下至水池的空地立乡党长老和皇帝远亲。

太和殿后以方墙围成后寝区，南门称大宫门，其他三面都有两座门。后寝已大部被破坏。在后寝区东北部，利用一片天然水池建成花园。

太和殿东西隔广场各有一组建筑，西为太庙，祀阮朝各代皇帝；东为皇帝家庙。二庙以北是宫内附属建筑。

顺化城及其宫殿的规模虽远远小于北京和北京宫殿，风格也没有那样壮丽巍峨，但从其选址、总体布局方式和单体建筑形象及做法，以至各建筑的名称，都可明显看出中国的影响，同时也表现出鲜明的越南建筑风格。

需要说明，阮朝时法国的侵略势力已经进入越南，顺化的外城就是由法国人仿照法国式城堡设计的，砖砌，宽 2 米许、高 6.5 米，开十三门。在每边和四角都有凸出的尖角状炮台，共二十四座。

三　佛道建筑

越南佛教区分为北传和南传。北传来自中国，早在汉代已经传入。隋唐时，中国佛教禅宗南北两派、道教（越南称老教）和对于孔子的信仰（越南称孔教或儒教）在越南都得到迅速流传。公元 820 年（唐元和十五年），由无言通禅师从广州传入禅宗南派，以河内建初寺（今符董寺）为基地传教。丁朝和前黎时（北宋），佛教在社会上已占据优势，在华庐建造了许多塔寺。自禅宗传入后，北传佛教即以禅宗为主，历来信众最多，据陈朝史家黎文休记载，李朝时庶民竟有一半当了僧侣，至今信徒在全国仍大约占到三分之一。

南传佛教主要来自高棉，远源于斯里兰卡和印度，属上座部即小乘佛教，与东南亚其他国家的佛教属同

一系统，只流行在越南南部即原占婆国地区，大约十四世纪才形成规模。南传佛教建筑遗物主要是称为占婆塔的塔庙。

越南佛寺除自身特色外，也可看出中国建筑的影响。建筑的方向仍以坐北朝南为主，通常的布局以寺门为起首，随后沿纵轴线布置一系列殿堂。寺门常称三观门，又称三解脱门，也许是并列的三座门，也许只是一座，而均以"三"称之，有着宗教上的含意，同中国唐代佛寺大门称"三门"一样，都有"三解脱"的寓意。据《佛地论》，"三解脱门谓空、无相、无作"，意谓入佛寺门即可超凡入圣，离绝尘缘，得大解脱。三观门也可代以钟阁，或更简单地以四柱代替。复杂的可有外、内两座三观门，二门间中轴线上或可再建钟阁或塔。越南佛寺比较注意结合炎热地区的气候特点，主体殿堂通常都组合成丁字、工字或王字形平面，内部可以走通。或前后殿紧连，覆以勾连搭屋顶。正像前举顺化太和殿一样，避免露天太多。这种出于防雨避晒目的的勾连搭殿堂，也可见于中国与其相邻地区，如广西合浦大士阁，也是前后两殿紧连（图版 318）。若为工字平面，前殿两边常设两位善者和恶煞塑像，中间一竖称烧香座，后殿是安放主要佛像的地方。也有二字或三字形平面，前后殿间距离较近。多数都在各殿之外三面以廊庑围合，形成所谓"内工外围"、"内王外围"的总平面。中国的伽蓝七堂院落式庙宇在越南并不多见。

河内独柱寺又名延后寺，始建于李朝崇兴元年（1049），现存建筑大多经多次重建扩建，总平面比较自由。寺门在西，正对寺门为丁字形主殿，院内南、北两侧有配殿，南配殿也是丁字。北传佛教主要属于禅宗，寺庙布局有时不大注重仪轨，总平面虽仍以对称为主，也有相对自由的，独柱寺就属后者。独柱寺最著名的建筑是立在一根独柱上的小殿，位于南配殿以南全寺东南一个名为灵沼的水池中，寺即以此得名。池方形，每边长 16 米，池中长满莲花。独柱由两段圆石墩拼成，从柱身向八个方向呈放射状地挑出八对组合梁，各由上下二梁和梁间一根短柱组成，下梁之下有自柱身伸出的弯弯的撑拱支持。在八对梁上铺板成台，再上小殿宽深仅一间而有四面廊，覆歇山屋顶，屋顶尺度颇大，屋角高起，屋脊上装饰着游龙和摩尼宝珠。西面为正面，檐下悬"莲花台"匾，前有砖砌台阶通向岸边。殿内端坐观音像。据《河内地舆》载，李朝皇帝曾梦见观音引其同登莲台，醒后回忆梦中所见，由禅慧法师设计，在池中建此殿，以象莲台而奉观音，故民间又称此殿为莲花台。独柱殿经 1105 年和 1249 年两次重修，但在本世纪被法军安放炸药于撤离河内前炸毁，现存者是 1955 年仿原样重建的（图 11－54；图版 319）。

其他地方也有类似独柱殿的建筑，如龙瑞灵光殿前有独柱钟楼，六角，莲花形。清化灵称寺有金造如来坐于水面莲台上，河北纂寺有独立石柱遗迹，可能都曾如独柱殿，有小殿覆盖。

河北省顺城的笔塔寺也是一座著名寺庙，建于 1278 年（当中国元初），为陈朝圣宗皇帝时，存留至今。此寺的平面布局最为典型：寺前三观门内中轴线上有钟楼，寺内主体部分的前部为工字殿，后部殿堂组成三字，再以廊庑将前工后三各殿三面围合，空地很少。自前而后各建筑的名称为前堂、烧香座、上殿、石桥、积烧庵、中堂和祀府，后庑称后堂。最后又在中轴延长线上建笔塔，塔两侧对称各列小塔一座。在寺的一侧也有小塔一座。笔塔石砌，现存五层。寺内有许多珍贵佛像，积烧庵殿周围有三十六片石雕栏杆，浮雕唐僧取经、鲤鱼跳龙门、四灵、四龟、飞鹤、浮莲和越南风光之类。

类似笔塔寺的布局还可举北宁宁福寺为例。宁福寺三观门内前建钟楼，后有五重殿堂，都贯串在中轴线

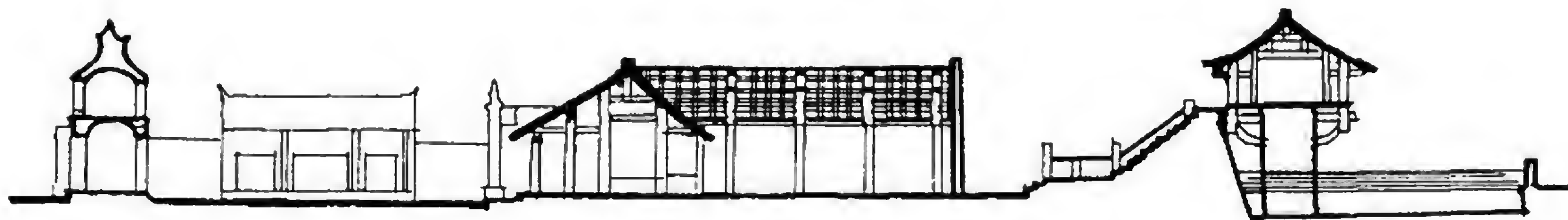


图 11－54　越南河内独柱寺



图 11－55　越南会安金山寺（福建寺）

上。五殿相距很近，没有左右配殿，也没有廊庑围合。寺侧也建有塔，一在寺东，名报严塔；一在寺北，名尊德塔，是拙公和明行两位僧人的墓塔，都建于后黎。拙公和明行是中国广东和江西的僧人，因避乱于明初来居于此。

明清之交，为逃避满清统治，中国人逃往越南者甚众，多来自福建、广东，由海路抵达越南中部东海岸如会安一带。以后他们虽汇入了越南民族，但仍不忘故土，现在仍存的会安金山寺就是他们所建，完全是中国岭南建筑风格，又称福建寺或福建会馆（图 11－55）。

顺化灵姥寺是阮朝最重要的寺庙，号称"神京第一国寺"，在宫殿西不远香江北岸高地上，坐北向南，也是中轴对称布局。以四十九级台阶通上寺庙前区，树立四柱代替三观门，柱后原有方形攒尖顶香愿亭一座，台基柱础仍存。亭后为敕建于 1844 年的福缘宝塔，塔两侧各有两座砖石方形碑亭，再后为寺庙主区。主区纵长方形，宽 100 米、长 280 米，四面围墙，在前墙左右角立角楼为钟楼和鼓楼。南墙正中为后三观门，三洞。院内正面大雄宝殿，殿前平台上供弥勒。殿门两侧楹联题为："阅寺碑，仰先王造福之田，水月常圆光满三千大千世界；读国史，记老姥现身之语，岳河永固灵钟亿万祀基图"，说出一个"天姥指点，划地建都"的传说。院左右各有廊。殿后院落左为方丈，右为客寮。再后正中为新建八角攒尖顶香愿亭和菩萨殿，最后以 1992 年圆寂的敦厚大师祖师塔结束。全寺空地较多。

越南佛寺常把塔放在中轴线上，除前举笔塔寺放在寺后外，多在寺前，灵姥寺就是这样，其他典型例证还可举北宁省延应寺。延应寺最前为塔，后为七间前殿和三间后殿，二殿之间连成工字。这种将塔置于寺前中轴线上以突出佛塔的做法，与中国早期中心塔式佛寺有某些相通之处。

通常塔身为方形或八角，以石、砖或红砖砌造，楼阁式，奇数檐。与中国南方极少密檐式塔的情况一样，越南也没有密檐式。福缘宝塔又称灵姥塔或天姥塔，敕建于 1844 年，八角七级，高 21.24 米，是顺化的象征，也是越南佛塔的典型代表（图版 320）。

越南的老教除了修仙、炼丹等内容外，又包括如风水术、运气相法，紫微相法、选择吉日等等，并结合越南民间信仰。道观在越南也称为庙，与佛寺差不多，平面或为一字，或为二字、三字平行，也有丁字、工字、王字等，有时大门也以树立的两柱或四柱表之。

四　宗祠与文庙

越南也盛行宗祠建筑，在华庐早有丁先皇和黎大行的祠庙，后者是李太祖从华庐迁都到升龙的同时在 1010 年建造的。现存重要祠庙是阮朝在顺化建造的五座庙，以位在紫禁城内西南部的太庙最重要，保留也最完整。太庙始建时称皇考殿，1821 年阮朝第二代皇帝明命王重建，祭祀阮朝各帝。庙前大门仍称三观门，再进为先灵阁，三层三檐歇山顶，高 15 米，阁后排列铜铸九鼎。再进顺序为前殿和正殿，皆重檐，屋面覆黄琉璃瓦，屋脊有二龙、神仙、葫芦等装饰。殿内各柱座、香案都涂红漆并贴饰金箔（图 11－56；图版



图 11－56　越南顺化太庙先灵阁（背面）

321）。

孔教在越南受到很大尊崇，在京都和各城都建造文庙，县的文庙称文址，乡村称祠址，以祭祀孔子。最大最典型的文庙在河内，此外，如山西、兴安、广安、顺化等地都有较大文庙，北方不少县、乡有文址、祠址。

河内文庙在市区西南，初建于 1070 年，时当李朝，1076 年李仁宗在庙后扩建国祠，1156 年李英宗决定只祀孔子。至后黎孔教极盛时，黎圣宗在 1483 年再扩建，并加进国子监，所以又称文庙—国子监，又在庙内为各年科举中榜进士立碑。1802 年阮朝皇帝在庙内增建奎文阁。文庙坐北向南，基地宽 70 米、长约 350 米，建筑沿中轴线布置，据称系模仿中国山东曲阜孔庙建造。庙前有文章湖，古时名太湖，湖中有一小洲名金洲，洲上曾有赏月楼。庙门汉字题额称“文庙门”，左右小门称成德和大才，门前树立四柱，两边置下马碑。门内从前至后纵连五个院落，第一院从文庙门至大中门。第二院从大中门至奎文阁。二院东西各有纵长方池，其余均绿化。奎文阁规模不大，比例良好，平面方形，两层，重檐歇山顶，二檐靠得很近，檐角平直无翘，只在脊端翘起（图版 322）。阁兼为门，两旁小门称碑文门和蓄文门。阁后泮池方形，池东西各有碑廊，立八十二座黎朝以来进士题名碑，各碑立在龟趺上。池北过大成门和院落为大成殿，由拜殿和寝殿合成，均宽九间、深三间，上覆勾连搭歇山顶，据《河内地舆》记为李朝皇帝于天贶二年（1069）创建，但现存建筑可能是后黎重建。殿前左右各有庑，祀孔门七十二贤圣和越南名儒朱文安、张汉超等人。第五区过启圣门为启圣庙，祀孔子父母，现只留遗址。

据史书记载，后黎圣宗扩建的国子监是越南历史上最大的学舍。据称当时大成殿以铜瓦盖顶，还有具服殿，是皇帝在举行祭孔礼前更换祭服的地方。国子监内有明伦堂、讲堂和太学舍。太学舍供儒生住宿，左右各有三排屋，每排各二十五间，每间二人，共可住三百人。经九百年的历史，文庙已有许多改变，大多是阮朝重建的，后黎时期的建筑已很少，仅存若干青石阶和进士碑而已。

与中国曲阜孔庙相比，除了规模较小较简单以外，布局序列和建筑内容基本相同，其拜殿与寝殿勾连相接，显示了越南的特点。

五　陵墓

受儒家文化的影响，越南也特别重视慎终追远，帝王死后都建造陵墓。

李朝全部八代皇帝逝世后遗体都运回故乡河北省仙山县亭榜乡安葬，在这里有李八帝庙，相传建于后黎时期。



图 11－57 越南胡志明市西宁寺

现在较完好的陵墓大都是阮朝各陵，都在顺化南郊，沿香江建造。各陵的总体布局都是：周围墙，陵门前有广场，门内砖铺广院，神道两边对称立石刻官员和象、马等象生，再后为碑亭、祭场、祀殿和明楼，过明楼有月牙形小湖，包围着最后的圆形宝顶。

阮朝第二代皇帝明命圣祖的陵墓是其中较典型的一座，建于 1843 年，又称孝陵。陵建在锦溪山上，周围顺地势围以曲墙，正门称大红门，两旁有左右红门，门内立两排石刻文武官员、象、马和一对铜制麒麟。再进显德门为碑亭，过碑亭登上几层台级，到崇恩殿，殿前后两厢均有配殿。殿后过三道石桥为明楼，楼左右各立望柱。从大红门起至明楼，中轴两侧全为湖面。明楼后又有湖，称月牙湖，湖上架聪明正直桥，桥两端立牌楼，最后即圆形宝城（图版 323）。

可以看出，全陵以崇恩殿后的三道石桥为界，如明清陵墓分为前后两区，前区用为祭祀，相当下宫，后区是陵墓本身，相当于上宫，其基本布列顺序和建筑内容都与明清陵墓相似。但越南陵墓的下宫左右有湖，明楼不与宝顶相连，二者之间也隔以湖，性格较为活泼，较少庄严之气。

阮朝第四代皇帝嗣德育宗的陵墓建于 1889 年，水面更多，下宫部分面积很大，建筑也多，上宫面积很小，又退居基地后部一侧，打破了二者前后纵贯的关系，布局特别自由灵活，整座陵墓可以说就是一座大园林（图版 324）。嗣德陵又称谦陵，各建筑和景点都以“谦”字命名，如务谦门、留谦湖、谦岛、愈谦榭、和谦殿、良谦殿等。

近代以来，随着法国势力进入越南，西方建筑的影响逐渐加强，顺化的外城就是按照法国城堡形式建造的。1859 年，阮朝皇帝把越南南部国土割让法国，其后，中国刘永福率领的黑旗军与越南人民并肩作战共同抗法，屡次告捷，但最终于 1885 年，越南完全沦为法国的殖民地，阮朝皇帝成为傀儡。法国建筑影响的结果，出现了一些不成熟的西化的作品，如胡志明市的西宁圣寺本是一座佛寺，却采用了哥特教堂的格局，正面左右有两座西方式样的尖塔，用作钟楼鼓楼。类似此类的建筑还有胡志明市的西安寺、明海永和寺、同塔宝光寺等。顺化的启定陵、河内的黄高启陵也是一些不东不西的建筑，美学趣味已趋低下。西安寺是越南南部最著名的佛寺，建于 1847 年，其三座大门和正殿两侧的重檐方亭，仍采取东亚传统形式（图 11－57；图版 325、326）。

中越两国，在长达两千多年的密切交往中，产生了共通的文化心理和文化传统。有必要强调，越南建筑与中国建筑的某些共通，并不是单纯的吸收，更不是一种外在的包装，而是产自越南自身文化的自然而然的结果，具有更为内在更为本质的深层意义。越南建筑匠师根据本国自然条件和人文环境的卓越创造，是对整个东方建筑体系的贡献。

1 本节主要参考材料：尚廓《一种简单、轻巧、灵活的结构体系》，《建筑学报》1981年第12期；中国建筑技术发展中心建筑历史研究所《浙江民居》，中国建筑工业出版社1984年；王世仁《明清时期的民间木构建筑技术》，《古建园林技术》1985年第3期；王贵祥《明清建筑结构》（未刊稿）。

2 姚成祖著，张至刚增编《营造法原》，中国建筑工业出版社1988年。

3 朱启钤《题补云小筑图》。

4 以上图例，多采于中国建筑技术发展中心建筑历史研究所《浙江民居》，中国建筑工业出版社1984年。

5 朱启钤《题补云小筑图》。

6 古斯塔夫·艾克（Gustav Ecke）《中国花梨家具图考》，1944年。

7 杨耀《明式家具艺术》，1948年。

8 本节主要参考文献：越南·武三郎《越南古建筑》，越南·建筑工程出版社1991年。

第四编

群星灿烂

第十二章

藏蒙地区建筑
（附内地藏传佛教建筑）

远古时代以来，中国许许多多部族，经过几千年的融合重组，形成现在的五十六个民族，其中占全国人口90%以上的是汉族。其他五十五个民族人口都远少于汉族，习惯上统称为少数民族。汉族本身就是诸多部族融合的结果，居住在全国各地，主要分布在黄河、淮河、长江、珠江流域和松辽平原，并在其他各地及边疆与当地各民族杂居相处。各少数民族，除了散布于全国的回族外，其聚居和与汉族等其他民族杂居的地区占到全国面积的一半以上，主要分布在西北、西南、内蒙古和东北等边疆省区。由于各民族历史文化的差异，各族的建筑艺术都体现了本民族的和地域的特色，对于中华民族建筑艺术的整体成就做出了独特贡献，大大丰富了中国建筑艺术史的内容。同时，由于各民族的长期相处和文化交流，又相互影响、吸收，推动了各自的发展。

各少数民族中，建筑艺术的民族和地域特点鲜明并取得较高成就的不在少数，如藏蒙地区建筑，新疆维吾尔族建筑，回族伊斯兰建筑，云南白族、纳西族和傣族建筑，以及黔桂湘等省区的侗族和土家族建筑等。其中又以藏族、维吾尔族、傣族和侗族等更见特色。

此处所说的“藏蒙地区”，除了现西藏和内蒙古两个自治区以外，还包括西藏周边藏族同胞较多的青海全省、甘肃南部，四川西部和云南西北等地。藏蒙地区的传统建筑以藏族和蒙古族群众普遍信奉的喇嘛教寺庙和喇嘛塔的成就更为突出，西藏的碉房和内蒙古的毡房（俗称蒙古包）等居住建筑也很有特色。此外，在西藏，还有“宗山”和“林卡”，前者为政权建筑，同时带有浓厚的宗教气息，建在山头，形如城堡，后者相当于内地的园林。

喇嘛教为藏传佛教的俗称，因该教僧侣藏语称为“喇嘛”而得名，是佛教的一个支系，又称藏系佛教或藏语系佛教，与汉地佛教相比，教义、仪式和宗教感情都有很大差别。喇嘛教的寺庙佛塔等建筑有十分鲜明的特色和相当卓越的成就，其中的一些作品堪称经典，甚至可以列入为世界级建筑艺术珍品。因藏蒙喇嘛教的兴盛，在承德、北京、山西等内地省市的一些喇嘛教寺庙，多是在清王朝的主持下建造的，除具有喇嘛教建筑的共同风格外，大多不同程度地带有汉族建筑的色彩。

新疆居住着以维吾尔族为主的十几个少数民族，大都信奉伊斯兰教。维吾尔族伊斯兰教礼拜寺具有较多

中亚建筑色彩，民居也很有特色。

回族也信奉伊斯兰教，但回族的清真寺除基于宗教的要求具有伊斯兰教建筑的共通特点外，还受到汉族建筑较大影响。回族民居与各地汉族民居差别不大。

云南有二十几个少数民族，其建筑以属于氐羌族群的白族、纳西族和属于百越族群的傣族的成就最高。白族和纳西族聚居于滇西北，唐宋时开始接受汉族文化，建筑以带有浓厚汉族气息但仍具本民族特色的民居为主。云南西南边境上的傣族信奉上座部佛教（又称南传佛教或小乘佛教），其寺塔与汉地佛教及喇嘛教建筑都有不同，特点鲜明，与同样信奉上座部佛教的东南亚国家则有较多共同点。居住建筑是干阑式的“竹楼”，保留了古百越族系的风习。

聚居于黔东南、桂北和湘西的侗族，先祖也属于百越，居住建筑也是干阑式，但受到了汉族较大影响。侗族的建筑成就，还以其独具特色的鼓楼和风雨桥闻名于世。

现存少数民族传统建筑大多是清代以后建造的，少数可上溯至元，个别部分还保留有唐代的遗存。

本编将分列三章对上述几个地区和民族的建筑艺术概况进行综述。至于上举以外的其他民族建筑，有的如土家族与汉族相近，已纳入以前有关章节中；有的与本编所涉及的民族相近，就不一一列述了。

第一节　西藏蒙古史地概要

西藏地区平均海拔达4000米，是青藏高原的一部分，素有世界屋脊之称，气候高寒，降雨不多，自然条件比较严酷，除东南雅鲁藏布江谷地外，森林不多，木材匮乏，而石材特别丰富。藏族约有人口三百万，长期以来，生产以牧业和半农半牧为主。藏语属汉藏语系藏缅语族藏语支。

考古工作者曾在藏北的申札、双湖和藏西南接近尼泊尔的定日地方发现过旧石器时代人类活动地点。在藏北和拉萨以及藏东林芝、昌都卡若和墨脱等地，发现过距今四五千年新石器时代的石器、陶器和房屋遗址。卡若的房屋或为半地穴式或为地面建筑，其中有用自然卵石以泥抹缝砌成石墙者。这些遗迹证明，很早以前西藏就有人类居住[1]。他们可能就是远古西藏主要居住在山南雅隆河谷的雅隆人，或与雅隆人同时在藏北和青海一带活动的发羌、苏毗、羊同等羌人。西汉武帝时，雅隆人已发展为一个自称为“播”（Bod）即吐蕃的部族，开始有了“赞普”（王）。东汉时，原先居住在甘肃、青海的烧当羌和迷唐羌向西南方向迁徙，与藏北各羌及雅隆人融合，加入到吐蕃之中，即为藏族的先祖。到了七世纪初相当于内地唐代，吐蕃第三十三代赞普松赞干布以武力统一各部，建立了西藏第一个强大的王朝——吐蕃王朝，首府从山南迁至逻些（今拉萨）。当时西藏社会已进入从奴隶社会向封建社会过渡的发展阶段，同时创造了藏文。

松赞干布时代是吐蕃历史的重要时期，在文化上最重要的两件事，一是通过迎娶尼泊尔公主和唐宗室女文成公主为妻，加强了吐蕃与其他地区尤其是与唐朝的文化交流。贞观十五年（641）文成公主入藏，带去了包括经史著作、诗歌文集、乐器、佛经佛像、各种生产工具、种籽等大量物品，其中还有“营造工巧著作六十种”[2]，并有大批工匠从长安随同前来，传进了先进的生产技艺。景龙四年（710），唐再次遣金城公主入藏，与赞普墀德祖赞联姻，又一次带去大量书籍和工艺。吐蕃与唐朝的密切交往，大大提高了吐蕃的文化水平和包括建筑在内的各种技术工艺水平。随着西藏与内地及南亚关系的密切，特别是松赞干布的两个妻子都崇尚佛教，佛教也在此时从印度和中原两个方面传入。文成公主在抵藏后的第三年（647），由公主亲自组织，在逻些建造了西藏第一座佛教建筑惹刹祖拉康，就是现存大昭寺的前身，供奉从长安带去的佛像。“惹刹”即逻些，“祖拉康”即“拉康”，意为佛殿，当时寺内还没有僧人，所以不称佛寺，只称佛殿。佛教的传入，是西藏文化史上划时代的事件，自此以后佛教极大地影响了西藏人民的生活。

由此远溯千年之久，雪域西藏早就流行了一种信奉万物有灵论的原始多神教“本教”，崇拜为数众多的自然神祇，每行祭祀，都要数千甚至上万地宰杀牦牛、绵羊、山羊和鹿，其中一部分动物被活活肢解，作血

肉供。这种宗教礼仪极大损害了牧业的发展。因此，松赞干布下令禁止本教，从而开始了佛教与本教的长期斗争。八世纪时，赞普赤松德赞先后迎请印度高僧寂护和乌仗那（今巴基斯坦）密宗大师莲花生来藏弘佛，佛教大占优势，莲花生宣布本教的各种神祇已被降服，并成了佛教的护法神，逐渐形成了西藏佛教特有的宗教体系。但本教实际上并没有完全被消灭，只是经过莲花生的改造，融入了佛教之中，加上带有后期印度教因素的印度佛教密宗的强烈影响，使以后发展成熟的藏传佛教（喇嘛教）带有极强的神秘色彩。西藏的佛教，因而与中原佛教有了很大的不同。公元762年，赤松德赞为莲花生在山南札囊建造了西藏第一个正式寺庙桑鸢寺，首次剃度七名藏族青年出家为僧。

佛教在西藏得势，尤其是九世纪时赞普赤祖德赞赐予僧人特权，并强迫实行七户平民供养一名僧人的制度，威胁到部分贵族的利益。公元838年，赤祖德赞被反佛贵族杀害，其兄朗达玛被扶持执政，大力灭佛，给佛教以沉重打击。此后百余年间，佛教几近销声匿迹。史称朗达玛以前的西藏佛教为前弘期。以后朗达玛被佛教徒杀死，吐蕃王朝从此崩溃，四百余年间吐蕃各部不相统属。

十世纪末，随着西藏进入封建农奴制社会，各割据势力为加强统治，又大力提倡佛教，佛教迅速再兴。宗教史将公元978年（当北宋太平兴国三年）以后称为西藏佛教的后弘期，此后逐渐发展为现在的喇嘛教。由于各地政权分据，佛教也形成为许多支派，大者如宁玛派、噶当派、萨迦派、噶举派等。

1253年，后藏萨迦派首领八思巴在甘肃武威受到蒙古大汗忽必烈的召见。在蒙元政权支持下，西藏建立了萨迦王朝，取得了支配全藏的地位，这是藏族的第二次统一和第一次建立政教合一的地方政权。从此，西藏正式归入了中国版图，八思巴被任命为元代第一位帝师，管理全国佛教，兼领西藏政教事务，还替蒙古族创造了文字，称八思巴文。元朝依照全国各地建“万户”官职的制度，在西藏建立了十三个万户府，分属各宣慰司而总领于宣政院，宣政院则由帝师兼领。此时，西藏的首府即后藏萨迦。元末，萨迦王朝被帕竹王朝替代，首府改在山南乃东。十五世纪初，来自青海的高僧宗喀巴在西藏实行宗教改革，提倡佛教戒律。他受到帕竹政权的支持，于明永乐七年（1409）在拉萨建造甘丹寺，创立格鲁派，又称黄教。明末，藏巴汗推翻帕竹，建立了为时不长的噶玛王朝。帕竹和噶玛都是西藏的地方政权，明朝中央政府通过它们对西藏行使统治。

明末清初，格鲁派势力渐强。1642年，格鲁派五世达赖和四世班禅与当时占据青海的蒙古厄鲁特部固始汗共谋，推翻噶玛政权，西藏政教统由达赖、班禅分掌，黄教于是大兴，其他教派则趋于式微。达赖驻锡于拉萨，班禅驻锡日喀则。清代统治者在进关以前，就从蒙古人那里知道了喇嘛教，五世达赖和四世班禅曾派使节到沈阳，“太宗（皇太极）亲率诸王贝勒大臣出怀远门迎之”（《清太宗实录》)。1652年，五世达赖进京朝觐，受到顺治皇帝隆重接待，由朝廷正式敕封为“达赖喇嘛”，地位大大巩固。清廷设驻藏大臣驻拉萨，与达赖共理政务[3]。

蒙古高原平均海拔约1000米，有大片草原和沙漠，森林较西藏稍多，冬季严寒，雨量稀少，属典型大陆性气候。中国的蒙古族约二百万人，古代长期过着草原游牧生活，以后转为半农半牧，语言属阿尔泰语系蒙古语族。

蒙古族的主要族源是北魏室韦的一支，即唐时所称的蒙兀室韦。室韦原居东北，唐时，蒙兀室韦西迁至蒙古高原。十三世纪，成吉思汗统一高原各部，经相互融合，形成为新的共同体，即为蒙古族。现在的蒙古族，除了聚居于蒙古高原以外，东至辽宁、吉林，西至新疆，南至甘肃、青海，都有分布。

忽必烈召见八思巴时，接受了佛戒，喇嘛教开始对蒙古人产生影响。从明中叶起，经过三世达赖索南嘉措（1543～1588）和当时占领了青海的蒙古俺答汗的共同努力，喇嘛教迅速在蒙古族中流行。索南嘉措与俺答汗的关系非常亲密，“达赖喇嘛”称号的首次出现就是俺答汗赠与的。索南嘉措有了这个尊号，乃追认他的的前两世为一世和二世达赖。一世达赖是宗喀巴的大弟子。俺答汗听从索南嘉措的劝告回到蒙古，随之也带去了黄教。1585年索南嘉措又亲到蒙古，在归化（今呼和浩特）建立了席力图召（召为蒙语，即喇嘛庙），又到蒙古东部地区讲经，使蒙古全部从萨满教改奉了黄教。四世达赖云丹嘉措是俺答汗的曾孙，是喇

嘛教唯一的一位不是藏族的达赖，由此可见当时藏、蒙两族密切的宗教关系。直到今天，喇嘛教仍是蒙古族的主要宗教。由于上述历史原因，蒙古的喇嘛教都是黄教。从明代晚期起，蒙古开始建造召庙，清代前期继续建造，并扩展到了新疆北部等蒙古族分布地区。

在很大程度上，西藏的历史是一部宗教史，西藏建筑也以佛教建筑为主体，本章关于西藏建筑的重点即在于此，此外也将介绍西藏的宗山、民居和林卡。蒙古地区的建筑也以佛教建筑为主，其中喇嘛教寺庙既受到藏族也受到汉族建筑的影响。喇嘛塔主要分布在藏蒙地区，全国其他各省也有少量分布，与汉族传统佛塔迥异。蒙古的民居有蒙古包和宅院两种，前者主要分布在高原北部牧区，已在元代一章中有所述及；后者主要分布在半农半牧区，与华北邻近省份的汉族民居没有大的不同。

早自元代起，内地也出现了喇嘛教建筑，最著名的像大都大圣寿万安寺白塔（今北京阜城门内白塔寺白塔）。满清贵族在取得全国统治地位后，为了团结蒙藏上层，对喇嘛教大力扶持。由朝廷主持，在北京和承德建造了一批喇嘛庙，在五台山则敕改多所原禅寺（青庙）为喇嘛庙（黄寺）。西藏建筑艺术因而流入内地，为内地建筑注入了新的血液。同时，内地的建筑文化从元代起也更多传进西藏，使西藏建筑也融入了汉民族的经验和智慧。此外，喇嘛教还为甘肃的土族、裕固族所尊奉，在云南纳西族甚至傣族中也有影响。喇嘛庙在不丹、尼泊尔、印度北部和俄罗斯布里亚特蒙古等地也有建造。

第二节　藏传佛教寺庙

一　总述

藏传佛教建筑与汉地佛教、滇西南上座部佛教建筑都有很大不同，大致说来有如下一些特点。

宗教建筑在藏蒙地区的主导地位

在中国没有一个地方像西藏那样，宗教高居一切之上，生活中充满了浓重的宗教气息，文化整个浸染在神学氛围中。西藏的自然条件相当严酷，在这里生活的原始人类，时时感到生活的危险和艰难。面对各种不可控制的自然力量，早在史前时代，就酝酿出万物有灵和自然崇拜的观念，使原始宗教本教得以盛行。人们借助于大量杀殉行为，企望邀获一切自然力对自己的青睐和关爱。在西藏，没有儒学那样的理性主义哲学，当生产力还十分低下，社会还没有摆脱奴隶制的时候，佛教就趁时而入了。佛教与本教斗争的结果，与其说是前者战胜了后者，莫如说是两种非理性观念的合流，喇嘛教就是它们合流的产物。喇嘛教不但得到统治者的提倡，也得到深受阶级压迫和自然灾害双重苦难的农奴们的崇信，上升到驾驭生活的至高无上的地位。长期以来，宗教在西藏是一切文化的归宿，集中了藏族人民的智慧。发展水平很高的各门类文化艺术，包括文学、音乐、舞蹈、戏剧、造型艺术甚至科学，都充满了宗教的内容，建筑艺术就是其中最突出者。宗教建筑是西藏建筑艺术的主流。宗教观念的泛滥，使得原本与宗教没有直接关系的其他一些建筑类型，例如宗山、林卡和民居，也带有浓厚的宗教气息。其他依附于建筑的造型艺术如绘画和雕塑，同样表现出强烈的宗教色彩。

蒙古地区通过宗教而受到西藏的极大影响，宗教建筑同样占据主导地位。

西藏的寺庙很多，规模极大。据清·魏源《圣武记·西藏后记》，雍正十一年（1733）七世达赖报理藩院的数字，仅西藏的格鲁派寺院就有三千四百七十七座，其中达赖所属三千一百五十座，僧众三十万二千五百六十人；班禅所属三百二十七座，僧众一万三千六百七十人。内蒙古则有寺院一千余座。加上其他各派及内地所有，全部喇嘛教寺庙，总数当在五千座左右。直到五十年代初，西藏还有寺庙二千七百多座，最大者如拉萨的甘丹、哲蚌、色拉三寺和日喀则札什伦布寺，为西藏黄教四大寺，再加上在宗喀巴的家乡青海湟中所建的塔尔寺和甘肃夏河拉卜楞寺，合称黄教六大寺。六大寺每寺僧众最少也有一千五百人，一般四五千

人。五世达赖规定各寺常住僧众的人数，甘丹寺为三千三百，色拉寺五千五百，哲蚌寺七千七百，扎什伦布寺三千八百。这些寺庙，宛如一座座城镇，街巷棋布，建筑错综，其规模之大，远非内地佛寺可比。

喇嘛寺庙的构成

喇嘛寺庙规模巨大，僧侣众多，内部有严密的组织。遵照五世达赖的规定，寺庙组织三百年来相沿未变，均由三级构成，即措钦、札仓和康村。措钦囊括全寺；札仓在措钦下，一寺可有多个，意译为学院，是三级组织的中坚；康村又在札仓下，一札仓可有许多康村，基本上以一位师傅率领若干弟子组成，来自同一地区的僧人常属于同一康村。此种组织形式对于寺庙建筑的构成有重大影响。清代喇嘛庙已发展成熟，一个札仓通常拥有一座经堂，供本札仓僧众按时集体背诵经典和举行法会。经堂是从吐蕃时期仅作供奉佛像之用的佛殿演变而来，经堂后面或侧面常附设若干佛堂，分别供奉佛像、瘗藏活佛遗体的灵塔和本札仓的护法神。札仓附近还有大厨房，为聚集的僧众熬制酥油茶和准备食品。在较小的寺庙中一般都有一座札仓，大寺则有多座，拉卜楞寺多达六座。札仓按所习经典不同有显宗学院（闻思学院）、密宗学院（续部学院，有时一寺有两座，居西者为续部上学院，居东者为续部下学院）、医明学院（曼巴学院，习藏医）、法事学院（喜金刚学院，习历算、法会仪式和法器制作）和佛事学院（时轮学院，所习与法事学院略同）等多种。

措钦既指最高组织，也指札仓中规模最大者，即措钦大殿，遇重大宗教节日，全寺各札仓僧众在此聚集。

康村是基层组织，也指一般僧人居住的僧舍，由平房或二层楼房组成一个个小院，连成大片，其间隔以小巷，是僧人日常生活和习经的地方。

各札仓都有活佛，他们住在被称为“昂欠”的活佛府邸中。昂欠常为楼房，内有活佛自用的佛堂。喇嘛教的僧人拥有个人财产。依地位高下和财力多寡，昂欠的规模也不一样，大者由多幢建筑组成院落，如拉卜楞寺寺主嘉木样活佛的府邸很大，有多个院落，特称为“拉章”，含义类似宫殿，其自用佛堂也发展为独立佛殿。

虽然经堂有附设的佛堂，但寺内也还有一些全寺性的独立佛殿，专供大佛，称“拉康”。

此外，寺中还有喇嘛塔、嘛呢噶拉廊（转经廊）和印经院等附属建筑。喇嘛塔的形状与汉地佛教的佛塔截然不同，倒更接近于印度的窣堵波塔，是印度塔的变体。

札仓、独立佛殿和昂欠，是寺庙最重要的三种建筑，体量高大，轮廓突出，色彩鲜明。

总体布局

喇嘛教寺庙，从总体布局及单体造型等方面，大致可分为藏式、藏汉混合式和汉式三种。在西藏及其毗邻省份，除个别特例如青海乐都瞿昙寺为汉式外，几乎全是藏式（其中也含有汉族建筑的影响）。蒙古也有少量藏式，而以藏汉混合式最多，还有少数汉式，当地又称为“五台式”，是蒙古喇嘛赴五台山巡礼时从那里的汉式喇嘛庙学来的，甚至就是由山西工匠建造的。北京、承德和五台山的喇嘛庙，大都是汉式或以汉式为主的藏汉混合式。总之，离西藏越近，藏族风格就越强，反之，则汉式占优势。但不管哪里的喇嘛塔，都保持着鲜明的藏式风格。

藏式喇嘛庙有建在平地的，也有建在山麓的，总体布局不太一样。平地寺庙如拉萨大昭寺、札囊桑鸢寺、日喀则夏鲁寺、萨迦的萨迦南寺等，常取接近于规整对称的方式，作为构图中心的主体大殿形象最为突出，在其周围布置附属建筑。虽然总体上都是对称格局，但它与汉族佛寺仍有重大区别。藏式寺庙不采用汉式一正两厢的四合院组合，而有自己特有的方式。建筑单体的形象更加不同。更多的藏式寺庙建在山麓地带，自由布局，不求总平面的规则对称，没有总体轴线也没有事先规划，但仍遵循着一些布局的规则，如寺庙多北负山坡、南向平地，或在平地南缘有河流经过；在后部高处即山麓地带安置体量高大色彩鲜丽辉煌的经堂和佛殿，以地势之高益增其势，其外布置昂欠，再外三面围以大片由低矮小院组成的康村。康村小院只

许施素白颜色，是主要建筑的陪衬。塔的位置不定，可在外围，也可在内部各建筑之间的空地上。一座大寺，多不是一次建成，而是在长期的发展中逐渐生长出来的，前举黄教六大寺都是这种情况。

内蒙古藏汉混合式寺庙的总平面多规则对称，布局方式与汉族佛寺基本相同，只是以主体建筑大经堂代替后者的大殿。大经堂本身也是藏汉混合式，其他附属建筑除喇嘛塔外，多为汉式。此种喇嘛庙的典型是呼和浩特的席力图召。承德的一批藏汉混合式寺庙比较特殊，有两种方式。一种如普宁寺、普乐寺，前部为汉式，后部的单体仍为汉式，但总体布局和单体造型含有喇嘛教的特殊意义。另一种如普陀宗乘庙和须弥福寿庙，在总体布局和单体造型上都是两种传统的融合，具体情状可见后述。

汉式则无论总体还是单体，都与汉族官式佛寺没有大的差别，只是重要大殿应喇嘛教众多僧人聚集诵经的需要，做了一些变通。其内部的雕塑和壁画是喇嘛教题材，保持了明显的藏式作风，建筑装饰也以藏式为主。

全国各地的喇嘛庙，以藏式最多，约占总数百分之八十，本章予以重点介绍。藏汉混合式约占百分之十几，汉式只是个别的。

建筑结构与平面

可以肯定，西藏宗教建筑的结构方式源于古老的“碉房”。由于藏区缺乏燃料，古代很少烧制砖瓦，民居多采用石头砌筑承重外墙（贫苦者则用土坯），内部为木柱架构密梁平顶，重叠而上为楼，形如碉堡，即为“碉房”。各楼面和平屋顶以一种称为阿嘎土的纯细粘土压实，讲究的在阿嘎土上渗油。由于藏区少雨，此种平顶已可满足防水要求。

很早就有关于碉房的记载，名称可能来自音译，但也适当表述了其基本形象。《后汉书·西南夷列传》说：“冉駹夷者，武帝所开，元鼎六年以为汶山郡（今川西茂汶），……其邑众皆依山居止，累石为室，高者至十余丈。”唐李贤注：“今彼土夷人呼为雕也。”冉駹夷属古羌部落，是藏族族源之一。《旧唐书·吐蕃传》也记：“其人或随畜牧而不常厥居，然颇有城郭。其国都逻些，屋皆平头，高者数十尺。”五世达赖所著《西藏王臣史》追述说，松赞干布在逻些北郊曾建造过九层碉堡式的王宫。

寺庙建筑石墙以片石、毛石或方整石砌造，内壁平直，外壁有约1/10的明显收分，以泥浆胶结。墙底厚度通常为2米左右或更多。施工时一般不立杆挂线，即使砌筑高墙也能平整如砥，显现出很高的施工技艺。内部以木柱排成柱网，成行成列，整个平面方整对称。柱断面多为方形，在经堂、佛殿等重要建筑的门廊处常用多棱柱，即在方柱四面贴一二片或多至三片层层缩进的长方形断面木料，与方柱构成有八、十二或十六个阳角的折角十字。柱下粗上细，收分显著。也有的柱子作金钢杵形或其他形象。柱顶坐斗上沿面阔方向置通雀替（即柱子左右雀替为一块木料），雀替不被柱子打断，有上下两层，下层短而稍厚，上层长而较薄，轮廓多变，是装饰的重点部位。雀替之上，沿面阔方向置梁（相当于汉族建筑的额枋位置），断面长方形。檩木与梁垂直，较密，断面方形。通常为减少檩木跨度和增加装饰效果，顺梁平铺薄枋两层，再在薄枋上伸出一至三层逐层挑出的短方。下层薄枋称莲花枋，因枋侧常饰有仰莲图案得名；上层藏语称“曲夹”，枋侧雕出密接小齿，各齿刻成密密的凹凸小块。短方端头常雕动物等形象为饰。在薄枋上，短方与短方之间及各短方底面以木板封闭。在方形檩木上铺望板或密接的圆椽或半圆椽。若为半圆椽，平面向上。经堂中部的空间均高起，置高侧窗采光，在此高起部分的两侧，柱上增加沿进深方向的梁。在门廊转角柱上也有转角并出头的梁。凡遇转角梁，其下的雀替也是转角的，但门廊的转角雀替外侧通常比内侧短。外墙为承重墙，梁头、檩头、椽头插入墙内。也有沿外墙一周加设附壁柱者，附壁柱间镶壁板，整座建筑外不见木，内不见石，此时外墙仅起围护作用（图12－1、2；图版327、328）。

藏区因交通不便，普遍采用牦牛运输，甚至人力搬运，故凡柱、梁、檩、椽等木材长度受到限制，不能过大，影响到开间、进深和层高也不能太大。一般民居的开间和进深只有2米或稍多，室内空间高度也只有2.2～2.4米。寺庙经堂的尺度较大，但开间、进深也只有3米或稍多。也有的正中一间面阔较宽，约3.6

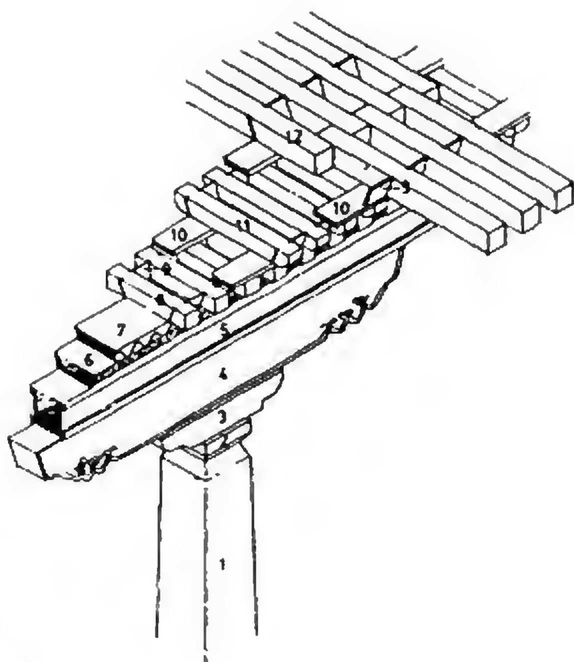
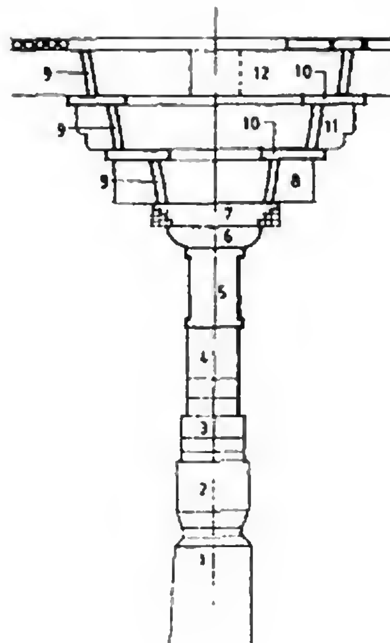



图 12－1　藏式喇嘛教寺庙柱枋构造

1　柱　2　柱头　3　短拱　4　长拱（"大雀替"）

5　梁　6　莲花枋　7　花牙枋　8　下层短椽

9　封椽板　10　盖椽板　11　上层短椽　12　椽

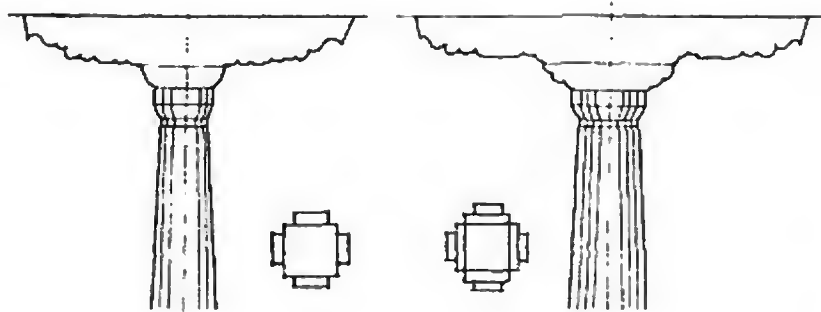


图 12－2　多棱拼柱

米[4]。

喇嘛寺庙即使为纯藏式，也受到了汉族的影响，最显著的是到处可见的歇山屋顶。歇山顶耸立在经堂所附佛堂或独立佛殿上，都不太大，结构为抬梁式，平梁上常有叉手，没有汉地建筑那样复杂；屋面常覆鎏金铜瓦，檐口和屋脊都加以改造，正脊中心必有一座小喇嘛塔。歇山顶在所有汉式屋顶中形象最丰富，用以点缀群体，突出重点，最为合宜。

总的说来，藏蒙佛教建筑的结构远比汉族建筑简单，从技术意义而言，这主要是因为它没有坡屋顶的限制，面对的问题较为单纯。而正是因为平屋顶的采用，藏蒙佛寺单体建筑的平面布局却又比汉族殿堂多样，只要增加柱子，沿宽、长两个方向都可延伸，面积可以无限扩大。

喇嘛教建筑的平面经过了长期的发展过程，以经堂为例，可以看出几百年间的大致演变线索。

以文成公主在公元 647 年主持建造惹刹祖拉康为标志，西藏开始建造佛教建筑。最初只建造佛殿，十分强调在殿的四周布置回廊。赤祖德赞（704～754）时代的札玛吉如寺释迦佛殿，有内外两圈回廊。赤松德赞（742～797）时建造桑鸢寺乌策大殿，十七世纪被火焚后即重建，底层佛像仍为早期风格，推测失火时只烧毁了上层[5]，所以虽曾重建，平面仍保留了原建的状况：围绕全殿加上殿外方形廊院，共有三圈回廊。惹刹祖拉康（即现大昭寺觉康大殿第一、二层）始建时是一所四面密围小间的方殿，大约在 1167 年，在方殿外面也增建了一圈回廊。现存的萨迦南寺钦莫拉康大佛殿建于 1268 年，后部为佛殿，殿前有天井院，佛殿现状无回廊。依照古代文献记载和殿内佛像布置的迹象，推测殿内原来曾有回廊（详后）。由上可见，一直到十三世纪，佛殿周围必有回廊。

到十四世纪，从佛殿发展出最初的经堂，其大致情形是：一、全组建筑由大小多个空间组合而成，居中面积最大者即经堂，其左右后三面围绕佛堂，前面有前殿或门廊。二、仍有回廊，但范围已渐趋缩小。如建

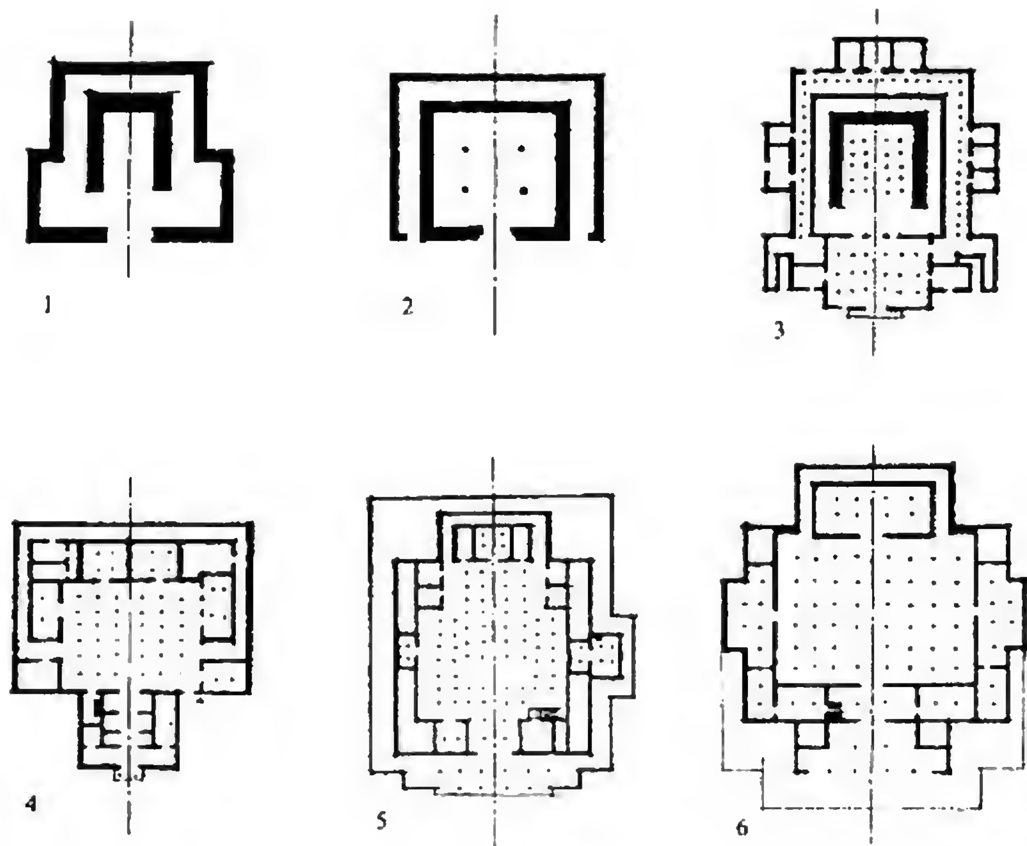


图 12－3　佛殿、经堂及其回廊
1　拉萨小昭寺大殿　2　扎玛吉如寺释迦佛殿　3　扎囊桑耶寺乌策大殿　4　日喀则夏鲁寺大殿　5　昌珠寺大殿　6　江孜白居寺大殿

于十四世纪上半叶的夏鲁寺大殿的回廊，虽仍在建筑外围，但已不包括前殿。建于十四世纪末的江孜白居寺大殿的回廊已大大缩小了范围，只围绕后佛堂而不包括经堂（图 12－3）。

十五世纪时，经堂形制已完全成熟并趋于定型，其特点是：一、完全取消了回廊。二、仅在经堂后部设空间高起的佛堂，侧面不设。三、经堂前方加设门廊成为定制，或为凸出的凸廊（如哲蚌寺措钦大殿、拉卜楞寺闻思学院），或在凸廊内又有凹廊（拉萨惜德林寺经堂，拉卜楞寺曼巴札仓）。这种依照中轴对称方式，从前至后，由门廊、经堂、佛堂依纵深秩序组成的经堂格局，是这个时期最典型的形制。很多情况下，门廊前面又有三面围以廊子的前院，在前院前廊正中置大门，或为随墙门（拉卜楞寺曼巴札仓），或为门楼（拉卜楞寺闻思学院）[6]。

回廊是信徒右旋（顺时针方向）巡行礼佛之所需，其俗来自印度。印度的印度教建筑，在圣堂中心安置崇拜对象“林迦”，圣堂外普遍都有回廊环绕。回廊两壁封闭，暗黑无光，信徒在其中右旋巡行。西藏十三世纪以前的佛殿回廊，可认为是受到印度的直接影响。中原的早期佛寺，有所谓中心塔式，即以塔为中心，周围布置回廊院，同样是右旋巡行礼佛之所需。还有中心塔式石窟，也是它的滥觞。隋唐以后，中心塔式佛寺和中心塔式石窟已经不多，佛殿在寺庙里的地位上升，但绕佛巡行的礼俗仍然保持，改为在佛殿里绕佛坛右旋。喇嘛教建筑与中原佛教建筑相同的一点是早期都很重视回廊。由于喇嘛庙僧人众多，集体诵经的经堂需要很大的面积，遂发展为以经堂为主，佛堂只是它的附属，原来绕行全殿的回廊渐改为只绕行经堂中的佛堂，以后则完全取消了。但喇嘛教的右旋礼佛习俗延续至今，比汉族更加重视，只是不在回廊中而改在建筑之外，环绕全经堂或全寺巡行。有时某些独立的佛殿还有回廊，设“嘛呢噶拉”转经筒，称嘛呢噶拉廊（如拉卜楞寺嘉木样活佛自用佛殿如来佛殿上层）。还有的在全寺外围三面以嘛呢噶拉廊包围（拉卜楞寺）。

色彩、装饰与喇嘛教建筑的艺术性格

服从于同一个目的，西藏建筑的色彩和装饰也显出浓郁的宗教精神。

西藏建筑的色彩有很强的等级性，由高至低依次为红色、黄色和白色[7]。

早在本教盛行的时代，人们就认为有所谓凶神与善神的区别，凶神对人不利，善神与人为善。为了讨好

凶神，感谢善神，对它们都要进行祭祀，但祭祀的礼仪不同。本教祭祀凶神如山妖、厉鬼时，须石砌方形祭坛，实行杀生，作血肉供，用牺牲之血泼于坛上，使之变成红色。此俗流转到喇嘛教中，凡护法神殿都涂以红色。红又是权力和尊严的象征，如《白史》曾提到凶神穿红色衣服。赞普的服装、战旗和宫堡也是红色，所以佛殿、佛堂和供奉权威者遗体灵塔[8]的灵塔殿也大多是红色。例如札仓，后部高起的后佛堂的墙面都是红色，其中有护法神殿，也有佛堂和灵塔殿。布达拉宫的红宫，内部主要是佛殿和供奉历代达赖灵塔的灵塔殿。红墙以红土浆泼成，高级建筑如布达拉宫，在红土浆里还掺入白面、牛奶、红糖、白糖、树脂和牛胶，以增强附着力，并显出光泽。红又指血和肉，藏俗凡遇凯旋庆功，歃血会盟都要举行荤宴。

黄色据说与释迦牟尼定僧服色黄有关，藏语称僧服为“色尔廓”，即黄服，所以高级活佛的昂欠墙面都涂黄。某些佛殿也涂黄。

藏族将温和、善良的品性归为白色，称吉祥喜庆的事为白事。本教供奉天地、山川、日月星辰、龙王和山神等温和之神，例用三白即酪、乳、酥等为祀。在山顶用石块堆造称为“拉祖”的神垒，以彰显山神，也须洒三白，插白旗。此俗流转到建筑上，就是札仓的经堂多为白色。布达拉宫的东、西白宫为达赖寝宫和僧人居所，也是白色。一般僧人居住的康村和平民住宅也都涂白。涂白之法是以白土浆泼洒，重要建筑如布达拉宫在白土浆中掺入白面、牛奶和冰糖。藏俗新年时在灶房的柱梁和墙面用白面或白土涂成各种图案，在房子周围洒出白土图案，以示吉祥。办白事须献哈达，撒糌粑，都是白色。

西藏喇嘛教建筑还有一种特殊的墙面装饰方法，称“便玛”墙。“便玛”又称巴喀草，实即柽柳。便玛墙的做法是将柽柳小枝扎成一手可握的小捆，铡齐，浸入红土浆中，再以切面向外层层叠在墙头，以直木棍插接在墙内，柽柳以内的墙体仍是石砌。便玛墙都饰在建筑女儿墙处或高大建筑最高一两层，周圈成箍，外观是一条暗棕色带，有毛茸茸的质感。便玛墙是尊贵和最高权力的象征，仅可用于宫殿和寺院札仓、佛殿和宫殿，禁止用于僧房，更不可用于民间。在便玛墙段上下，各有一条水平木枋，表面刻现一个个凸出的圆饼形，黑底白饼，称月亮枋，意为只有日月星辰才可以与最高权力并列。下枋之下和上枋之上又各有一列小齿，用短方木排成，出头处刷红色。在上小齿以上以薄石片压顶，并压阿嘎土为墙顶。据称便玛墙可能来源于农家屋顶铺晒的柴草（图 12－4）。

在便玛墙头常耸出一系列金色铜幢或彩色布幡，多在转角处，象征佛教战胜外道。经堂正面中间有金色法轮，两边对伏金鹿，喻佛在鹿野苑初转法轮，象征佛教昌盛、法轮常转。这些铜饰都是铜质鎏金，有时体量甚大，凸出在平顶上，丰富了天际线（图版 329、330）。

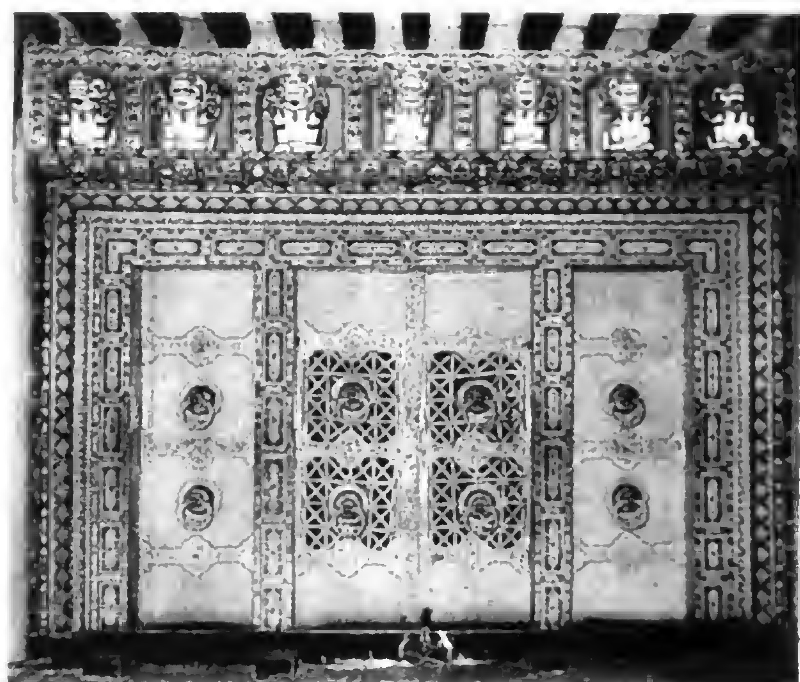
西藏建筑的窗子也很有特色，是沿外墙矩形窗子周围涂黑色窗套，轮廓作梯形，窗上挑出窗檐，檐下悬挂窗幔。一般来说，西藏的窗子都不大，涂上黑色窗套后，增加了窗的构图作用，再加上随风飘动的窗幔，使墩实的体形顿显生动。藏族称窗子为亮眼，窗檐为眼眉，在藏族人的心目中，窗子是建筑的眼睛。

大门也是装饰的重点，有门罩，是自墙内伸出托木，托木头上承座斗，再上为通雀替，在雀替的上下两层之间插入三个或五个散斗，上层之上又有七或九个散斗，以承横梁，梁上挑出二至三层檐椽，最后是门罩



图 12－4 便玛墙


图 12-5　西藏拉萨大昭寺觉康大殿某佛堂门


图 12-6　拉萨布达拉宫某佛殿殿门

平顶。门扉漆大红，有金环铺首、横长护叶和竖长压缝叶等为饰，皆铜质鎏金。殿堂门的周围，装饰更是富丽，彩色斑斓，金红耀目，华贵至极。布达拉宫佛殿大门分作四扇，门楣上方蹲踞七尊圆雕狮子（图 12-5、6；图版 331、332）。

喇嘛教建筑的内部装饰可以概括为“鲜丽繁细”四字，使用对比度极强的原色，如大红、群青、石绿、黄色等，又用大量金色把各色统一起来，浓烈夺目。凡柱子、雀替、梁侧、小方等处，都是绘饰彩画和雕饰的地方，雕饰处也涂以色彩。柱身包裹彩色氆氇，墙面几乎满绘壁画，经堂内部到处悬挂经幡和唐卡（一种在纺织物上绘制或织绣而成的卷轴画）[9]，天花下张覆彩幔，高侧窗内也有彩幔。殿堂深处在跳动的酥油灯火下闪烁的金色佛像，烘托出神秘而肃穆的气氛。雀替的下缘轮廓变化十分丰富，与内地明清雀替的轮廓很相似，可能后者受了前者的影响（图版 333）。

喇嘛教建筑的气质与汉地佛寺有极大不同，总的倾向是外向性格强烈，体量巨大，体形突兀起伏，体积感和动感都很强，色彩对比鲜丽，再加上同一性格的雕塑、绘画的渲染，使它充溢着一种粗犷、神秘甚至恐怖、狞厉的氛围，有攫人的艺术感染力。

藏蒙地区及内地的喇嘛庙、喇嘛塔现存仍为数不少，现择其典型实例具体介绍如下。

二　西藏喇嘛庙

大昭寺　或称大招寺，在拉萨市中心，初建于松赞干布时文成公主来到西藏的第三年，即唐贞观二十一年（647）。先是，偏处山南一隅的吐蕃第三十一代赞普达日聂司已开始了西藏的统一事业，至三十三代松赞干布，决意将王都迁到拉萨河北岸一个群山环绕名叫卧塘的地方，即今拉萨盆地，时在公元 633 年。松赞干布在完成统一大业的同时，加强了与唐王朝的往来，二十五岁迎娶文成公主为妻，为安置公主带来的佛像，建造了大昭寺。大昭寺初名惹刹祖拉康，即惹刹佛殿，又称逻些贝噶。据民间盛传，文成公主所选的殿址，原为一沼泽地带，叫做贝噶，公主命以白山羊负土填平，白山羊藏语音“惹”，土音“刹”。惹刹祖拉康建成后，佛教开始在西藏流布，声名日著，“惹刹”一名乃取代“卧塘”，汉语音译则称逻些或逻娑，后来又称拉萨。上述情况初见于赤松德赞公元 806 年在拉萨河南噶迥寺所立的石碑，已有圣地之意。

现存桑鸢寺内立于八世纪末的《兴佛证盟碑》说：“先祖弃松赞（即松赞干布）在位，于逻些的贝噶建佛寺，是为吐蕃有佛教之始。”此之“佛寺”即指大昭寺。

现大昭寺最早的建筑为主殿觉康大殿，四层，其一、二层即原惹刹祖拉康的遗存，坐东面西，寓意朝向

佛祖。觉康大殿正方形，每边44.2米，厚墙围绕，底层中部是一个木柱林立，高通两层的大空间，四面围绕一间间小佛堂；东面中轴线上为释迦牟尼佛堂，空间也高通两层。二层同于一层，只是大空间的中心部位再次高起，设高侧窗。三层以上是萨迦王朝于十三世纪中叶以后增建，第三层布局略同一、二层，只是已凸出在二层中部平顶以上，四面围合的中心部位是大空间再次突出的平顶，平面总体组成“回”字。三层中轴线上西面设松赞干布殿，内奉松赞干布与尺尊、文成二位公主塑像。第四层在东、西、北各面耸出下层殿堂的金顶，南面阙如（图12－7～9；图版334、335）。

觉康大殿西面有宽敞的前廊，其余三面围以回廊，内设嘛呢噶拉转经筒，是1167年前后增建。

至十七世纪中叶五世达赖时，在觉康大殿第四层更换旧有的三个金顶，南面也增建金顶，皆为歇山式，覆鎏金铜瓦。另于四角建平顶神殿，整体呈九宫构图。寺内其他建筑也大都在此时增建。

最后形成的大昭寺的布局是：寺正门（西门）外有一小围院，内有传为文成公主手植的公主柳、唐蕃会盟碑和劝人种痘碑。过门廊和门殿为千佛廊院，宽31.4米、长35.4米，再进即觉康大殿。千佛廊院西南的南院主要是寺务内院。全寺底层其他房间主要是库房。围绕千佛廊院的二层，除多个佛殿外，大都为西藏噶厦政府和班禅拉章（宫殿）。三层在千佛廊院西北耸起达赖拉章。由于大昭寺在西藏宗教中的崇高地位，在政教合一时代，它不但是一座宗教建筑，也是一个行政中心。不但大昭寺如此，各地重要寺庙往往也有政权机关的公务用房。同样，各地政权建筑“宗山”也都包括许多宗教殿堂。所以，在西藏，宗教建筑与政权建筑往往不能截然分开。

大昭寺每年都要举行大昭、小昭两次法会。大昭法会时，拉萨市政暂归法会主持人哲蚌寺铁棒喇嘛接管。届时，数万僧俗云集，围绕觉康大殿的嘛呢噶拉廊，围绕全寺的八廓街，以至包括布达拉宫和药王山在内的全城环道，是信徒们的三条巡行道。人们入寺后先在觉康大殿外绕殿右旋，再进入觉康大殿，仍依右旋







图12－7　拉萨大昭寺正门

图12－8　大昭寺门殿屋顶之双鹿法轮鎏金饰

图12－9　大昭寺千佛廊院北侧（第三层为达赖拉章）



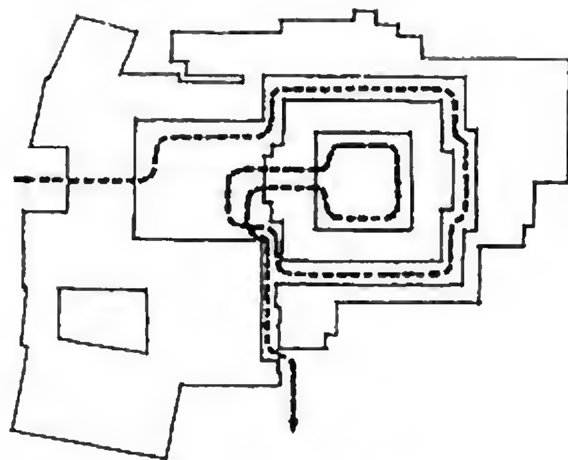


图 12－11　大昭寺内转经路线

图 12－10　布达拉宫壁画拉萨大昭寺八角街转经礼佛图

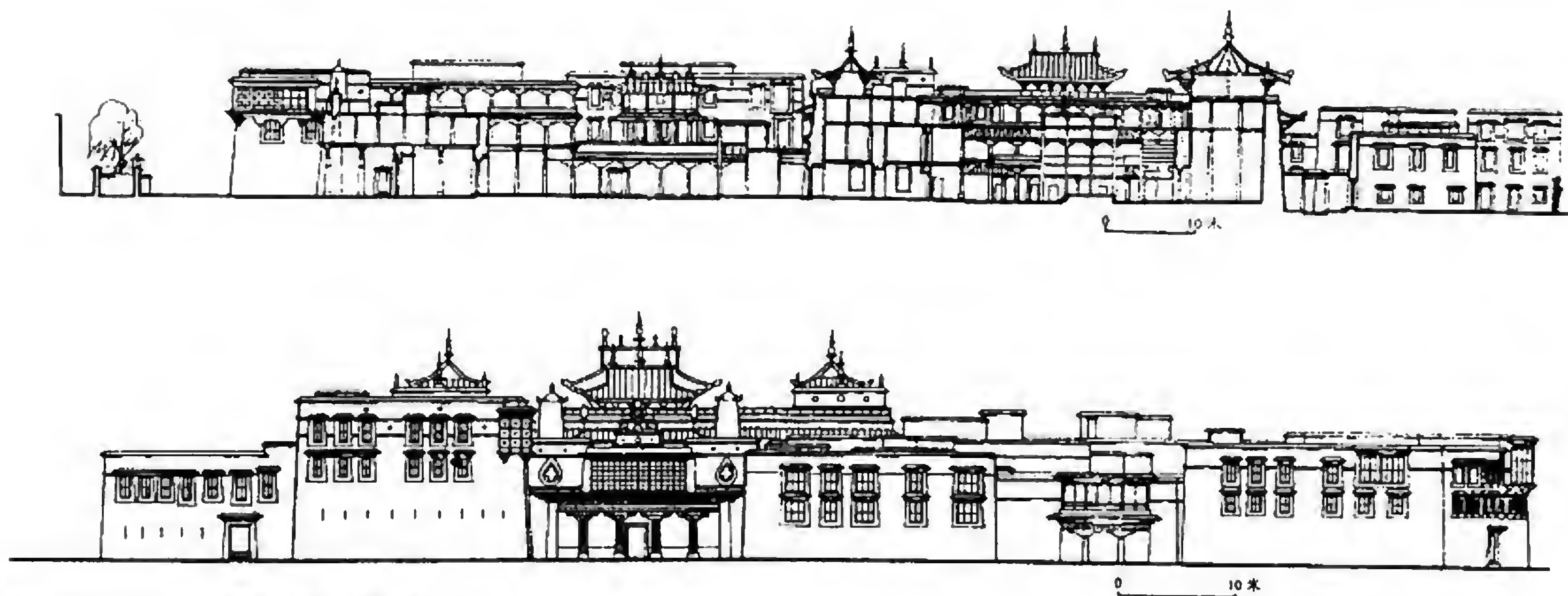


图 12－12　大昭寺纵剖面与西立面

方向顶礼一周，出殿门向南再出南门。南门外有辨经场（图 12－10、11）。

大昭寺的外轮廓并不规整，但其主要建筑寺门、千佛廊院和觉康大殿，加上寺门外仿佛起着影壁作用的小围院一起，仍构成了一个中轴对称的空间系列。小围院与平面呈凹字形的寺门之间是一个寺前小广场，形成系列的起点。千佛廊院露天，廊子宽阔，觉康大殿内部则封闭而压抑，适成对比。觉康大殿的金顶非常富有特色，先沿着大殿整个方形外墙墙头列短檐一周，把全殿统束起来，短檐在四座金顶殿处外伸，上即金顶殿，使得每个金顶仿佛都是重檐。再加平顶角殿为陪衬，形象特别丰富而华丽。各建筑要素的尺度处理颇佳，如人立“影壁”东侧，从此至寺门的距离，恰与寺门全宽 18 米相等，使得水平视角处于最佳状态；在此观看寺门最高处，视高与视距之比为 1:2，垂直视角 27°，也是统观立面的最佳角度。在门殿内观看觉康大殿，无论是水平视角和垂直视角，都处于最佳状态。

大昭寺西立面为主立面，全长 115 米，临街都是平顶，一般高度约 10 米，设计者运用平面大进大退、立面参差起伏，再加上凸出平顶以上的各式金色装饰，成功地创造了变化丰富的形象[10]（图 12－12）。

桑鸢寺　又称桑耶寺，在拉萨以南山南札囊县，雅鲁藏布江北岸。据《西藏王统记》载[11]，桑鸢寺是赞普赤松德赞主持并由大臣阿暗黎具体负责，为印度密宗大师莲花生建造的，始建于公元 762 年（唐宝应元

年)，历时十二年完成。建成后有七人在此剃度为僧，是西藏人出家之始。按佛教习惯，只有佛、法、僧三宝具足，才可称之为寺，故前此之惹刹祖拉康只是佛殿，桑鸢寺才是第一座正规佛寺。莲花生是先他来到吐蕃的印度僧人寂护的妹夫，应寂护之邀入藏助其弘法，桑鸢寺是他说法之所。

赤松德赞在札囊曾建有宫殿，桑鸢寺赖其政治上的扶持，规模颇大，据说最盛期喇嘛可达万人。以后因政治中心转移，更加朗达玛灭佛，此寺日渐萧条。约十六世纪末，萨迦派曾修葺此寺，但十七世纪遭到一场大火，幸而其最主要的建筑乌策大殿没有全部烧毁，1700年前后在火灾后的遗址上重修，存留至今。乌策大殿底层佛坛现存一主尊十菩萨二护法等造像，均属早期作品，数目也与成书远早于火灾的《西藏王统记》所记吻合，更主要的是依《西藏王统记》对此殿原状的记述，可认为大火只烧毁了大殿上层，重修并没有改变原样。

“桑鸢”又译作三摩耶，意为“不可思议”，传说赤松德赞在寺建成后，见此寺形式奇特，认为不可思议，乃以此为名。乌策大殿的确样式特殊，据说曾模仿印度欧丹达普黎寺（Otan-tapuri）。建成后的大殿，是西藏、中原与印度三种作风的融合。

大殿坐西向东，是在方形院落中央建一多层建筑。方院边长约70余米，周围进深两间的通廊。前（东）、后廊面阔二十一间，左、右廊十九间。廊四面正中向外凸出，前、后各凸出七间，前凸出部正中三间再次凸出，为殿院正门；左、右各凸出五间，为侧门。院内大殿由前后二部组成，前部是横长方形经堂，一层，但高度相当一般的两层；后部三层，底层也相当一般两层之高，为佛殿。在佛殿核心，坛上置佛像，主尊高达天花，坛周三面围以厚达三米的石墙，墙外有一圈右旋回行道，再外又一圈带柱列的回行道。外回行道的左、右、后三方正中向外凸出，各分为三个房间。佛殿第二层下有腰檐，周绕柱廊栏杆，上面也有屋檐。第三层称越量宫，屋顶析而为五：正中一座是方形重檐大亭，四角各一方形单檐小亭，沿边在小亭间以廊相通（图12－13、14）。

乌策大殿底层采用厚石墙木柱密梁结构，是西藏传统做法。第二层上下都有腰檐，立面为柱廊栏杆，是汉式建筑手法。第三层五亭都是汉式攒尖屋顶，但其组合方式源于印度佛教圣地佛陀伽耶由五塔组成的金刚宝座式塔，故《西藏王统记》说它的“下殿……依西藏法建造之”，“中殿……依内地法建造之”，“上殿……依印度法建造之”，因此桑耶寺又常被汉译为“三样寺”（图12－15）。

《西藏王统记》又说：“下殿为石中殿砖，上越量宫宝木成，一切工程合律藏，一切壁画合经藏，一切雕

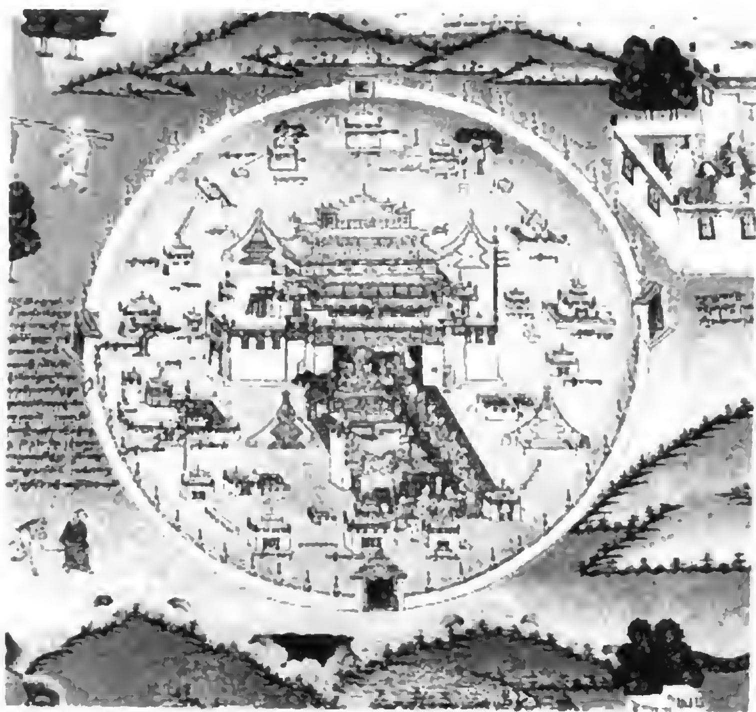


图12－13　布达拉宫壁画桑鸢寺

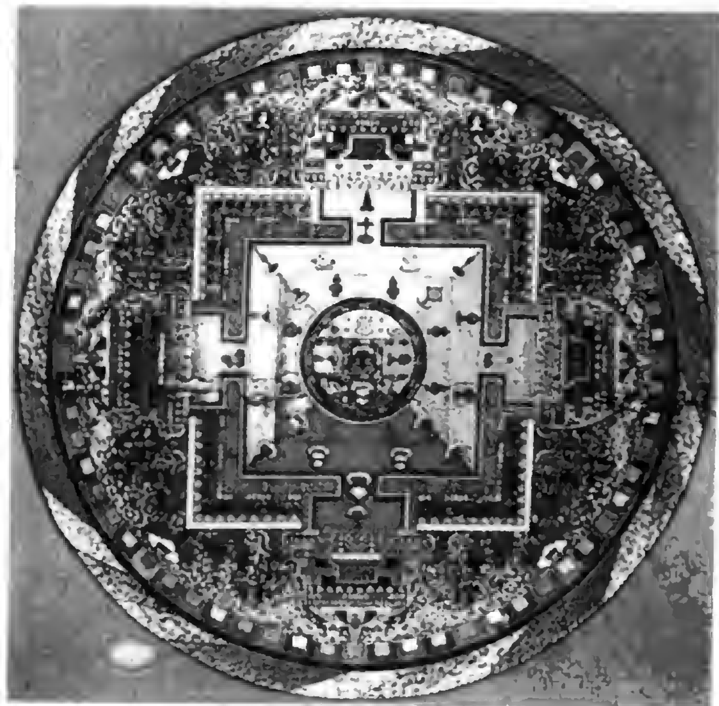


图12－14　西藏札囊桑鸢寺壁画曼荼罗



图 12－15　桑鸢寺乌策大殿

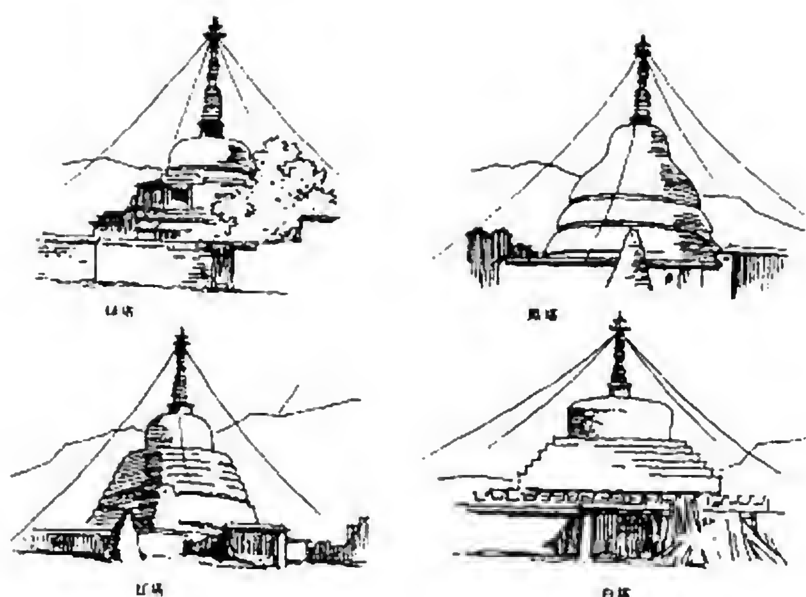


图 12－16　桑鸢寺乌策大殿殿外四隅的喇嘛塔

塑合密咒。”不仅如此，乌策大殿连同殿外建筑群，都含有丰富的宗教意蕴，充满了神秘的象征手法，是按照藏传佛教关于宇宙结构的想象即所谓“曼荼罗”来安排的。曼荼罗意译为坛城，或称阇（音舌）城，象征“聚集具足诸尊德成一大法门，如毂辋辐具足而成圆满的车轮”，意即诸佛诸大德集会之处，万德交归，威仪无比，是喇嘛教宇宙理想的集中体现。如大殿第三层的一大四小五亭，即寓意宇宙的中心须弥山。山的主峰名帝释宫，是密教至尊大日如来所居。围绕主峰有四座小峰，是佛、菩萨出游的四苑。日月绕山，运行不息。在乌策大殿左、右各有一小建筑，称日殿、月殿。大殿外四角白、红、黑、蓝四座喇嘛塔，代表居住山腰的四大天王。须弥山在大海中央，周围还有陆地，称四大部洲，即南瞻部洲、北俱卢洲、西牛贺洲、东胜神洲。各大部洲左右又各有一小洲，称八小部洲，共十二部洲；殿外四个正方位就有四座建筑，在它们左右，又各有一座，共十二座。整个宇宙的边缘是铁围山，在以上乌策大殿所有建筑的外周围以圆墙，就代表铁围山。墙上竖立一百零八座红陶塔，应即铁围山的山峰。这些建筑及其含意，在《西藏王统记》中有具体描述，可惜现存实物多已不完全了[12]（图 12－16）。

曼荼罗不仅以建筑、也常以绘画或立体构架来表现。绘画的曼荼罗，常是一个外圆内方的图形，方形四正面各出一塔形物，正中绘本尊佛。立体构架的曼荼罗，木或铜制，呈方形或圆形坛状，于上安置佛像。曼荼罗的概念来自印度，被密宗特别强调，早自北朝时已影响到中原，出现了金刚宝座式塔或与其相类的形象。唐宋时，受《华严经》影响的诸多华塔也是曼荼罗的表现。但所有这些，包括其他西藏建筑，都没有像乌策大殿表现得如此全面而具体。乌策大殿对以后无论藏蒙地区还是内地的喇嘛教建筑，都很有影响。建于十一世纪的西藏阿里札达县托林寺迦莎殿，就是对乌策大殿的模仿。建于清代的承德外八庙普宁寺、普乐寺和须弥福寿寺，以及北京颐和园后山须弥灵境，也是它不同程度的再现。北京雍和宫法轮殿、北京北海极乐世界，以及各地诸多金刚宝座塔，都是它的流波。

乌策大殿的佛殿仍十分强调回行道，但已有经堂，虽然还不大，也表明了早期佛殿向以后札仓的发展过程。

多层、向心集中式平面、融合其他民族手法及强烈的宗教象征主义，都是桑耶寺的特点。

萨迦寺　分南北两区，在日喀则西 170 余公里的萨迦县仲曲河两岸，分称南寺和北寺。北寺由萨迦望族昆氏第七代官却杰波始建于 1073 年（北宋熙宁六年）。官却杰波信奉新密乘。据《汉藏史集》[13]说：“官却杰波师徒数人一起外出散心，在山顶上看见本波日山坡土色发白，而且有油光，山下有河水右旋，许多吉祥表征齐集于此”，认为这是吉祥宝地，于是兴建一寺，即萨迦北寺。“萨迦”意即“白色的土地”。北寺沿山坡建造，建筑群顺山势起伏重叠，鳞次栉比，原来颇为壮观，主要佛殿也叫乌策大殿。但建筑布置分散，单

体规模也小，且大都已毁，现存最大建筑是乌策大殿以东的南朔拉康，为现地方行政机构所在地。此外还有一些灵塔。

官却杰波的儿子贡噶宁布大力发展新密，自成体系，称萨迦派。贡噶宁布以后被尊为萨迦五祖之一，著名的八思巴为第五祖。公元1264年（元至元元年），忽必烈在北京建立元朝，敕封在他身边已有九年的八思巴为国师并兼领全藏政教，西藏自此年正式纳入中国版图。次年八思巴返回西藏，整理政务，建立十三万户，同时扩建北寺，增加了行政建筑，使之从萨迦派祖庭演变为全藏政教中心。1267年八思巴返京前，授意释迦桑布建造南寺。次年始建，七年后基本建成。建造南寺，曾征调全藏力量，并有内地汉族和蒙古族工匠参与其事。

自吐蕃政权瓦解后约四百年，西藏一直处在纷纭多争、兵连祸结的状态，萨迦政权的建立结束了这个局面。萨迦成了全藏首府。萨迦南寺也不单是一座寺庙，同时还是政权所在地。为了与这一地位相称，全寺采用城堡形式。

南寺坐落在平坦的河谷平原上，周围用厚墙围绕成城堡。城墙两道，内墙近方，东西214米、南北210米，石包夯土，高8米、厚3米。四隅设角楼，南、西、北三面正中设敌楼，东面正中为仅有的城门。城门开口在台座南北两侧，经转折方可进入，狭窄而长，且安有悬门和坠石机关。墙上有雉堞[14]。此墙包括角楼等的内外墙面统刷灰黑色，每隔一段又以红、白二色刷饰竖道。红色象征文殊，白色象征观音，黑色象征金刚手菩萨，三色成花，故萨迦派又称花教。外墙多折而低，称“羊马墙”。唐宋至元中原诸城也常有羊马墙，为战时临时安顿城外居民羊马之所，故名。也可设兵，配合大墙的远射，以近击敌人。羊马墙外有8米宽的石砌堑壕一道。现外墙与堑壕仅存遗迹（图12－17～19）。

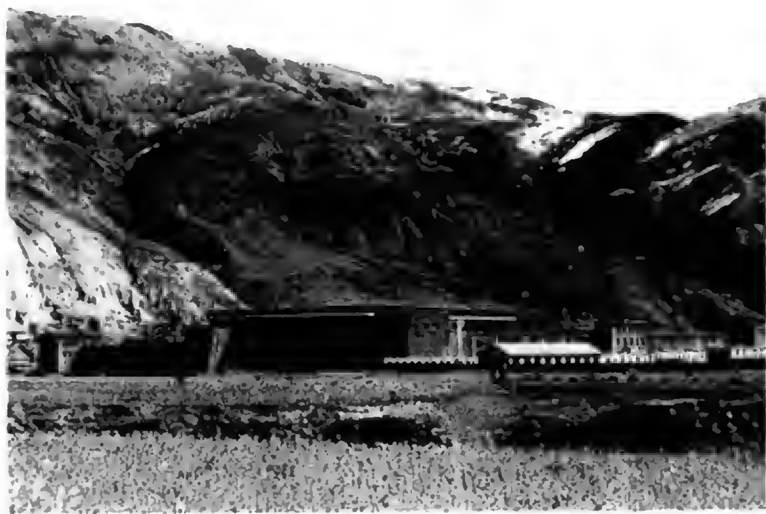






图12－17　西藏萨迦萨迦寺全景

图12－18　萨迦寺大经堂院门

图12－19　萨迦寺大经堂内

寺内主殿称钦莫拉康，是坐西面东的大型殿堂，对着城堡东门。墙体夯土筑，平面矩形，南北83.5米、东西68.8米、高约21米，高耸出城墙之上。殿底层颇高，中部有一个小庭院，院西为大佛殿，南为经堂，北为灵塔殿，再北又有北佛堂，东为狭长门道和门道两侧的灵塔堂。二层主要是平顶，沿南、西二面设长廊，廊上又有一层低廊。东边门道的上层为小佛堂，北面在北佛堂以上仍为佛堂。楼梯在东门外南侧。

大佛殿进深五间，面阔十一间，有四十根柱子。柱子多为原木，仅略作加工，最粗的四根直径约1.3米，十分雄壮粗大，据传其中一根是皇帝赠送的。殿内在进深第三间、中部面阔五间的范围内柱子高起，设高侧窗采光。大佛殿现状没有回廊，但据成书于1629年的藏文文献《萨迦世系史》[15]的记载，称其初建之时，"完成了大殿回廊的壁画"，还说大殿有"外围墙和内围墙"，再据现殿内佛像佛塔均排列在进深最后一间的前柱之前，可推测殿内原来确有回廊[15]。回廊在十六世纪中期第一次整修时被撤销，面积纳入大殿。殿内以藏书丰富著称全藏，西、南二壁列通顶经橱，大小经函多达两万件。

钦莫拉康周围建有许多僧舍和法王八思巴的公署都却拉章。

萨迦南寺的城堡式总体布局，反映了西藏当时的政教情况，钦莫拉康的布局，是喇嘛教前期佛殿到后期大经堂之间的过渡形态。

夏鲁寺　在日喀则东南20余公里一片山间平地上，据藏文文献《汉藏史集》和《夏鲁寺史》[17]，原寺建于宋哲宗元祐二年（1087）。此寺的兴建，是藏传佛教的一件大事，"使得佛法在吐蕃死灰复燃"，促进了后弘期佛教的复兴，"夏鲁"即意为新生嫩叶。到了元代，十三世纪末，夏鲁万户长受到忽必烈的重视，赐给许多金银，命他重建在地震中毁坏的夏鲁寺，"修建了被称为夏鲁金殿的佛殿以及大小屋顶殿"，应包括留存至今寺内最重要的建筑夏鲁拉康。1320年，第四代夏鲁万户长葛剌思巴监藏延请高僧布顿大师主持寺务，顺帝元统元年（1333）后，布顿大兴土木，更加重修[18]。布顿是著名佛学家，曾写过《布顿佛教史》，创立夏鲁派，夏鲁寺在西藏声名日著。

夏鲁寺在夯土城墙围绕的夏鲁城西部，占全城面积三分之一，原有四座札仓，都已不存。现存者仅为夏鲁拉康佛殿，其特点是在下部藏式建筑的上面有一个由四座汉式殿宇围成的四合院，是西藏现存第一座可称之为藏汉混合式的建筑实例。

据《布顿大师传》及其他藏文文献，在布顿重修夏鲁寺时，葛剌思巴监藏曾"从东部汉地请来了许多能工巧匠"。从现存情况看，十三世纪末夏鲁拉康始建之初，即布顿重修前，已经形成了这种藏汉混合的面貌。

夏鲁拉康坐西向东，底层中部用纵横柱网组成面阔、进深皆七间的方形大空间（相当于经堂），单层，木柱密梁平顶，在中部进深第三间、面阔正中三间处凸出平顶，光线从高低平顶间的天窗射入。紧靠经堂左右后三面围以多间佛堂，沿各堂外侧再加一圈回廊，回廊在经堂前左右角转入经堂，僧众可在廊内右旋诵经，全体组成为横向矩形；在矩形的前部正中五间平面凸出，作门殿。门殿前并凸出单间门斗，门斗上部为有盖阳台。二层的左右后三面，在底层相应佛堂上各耸起一座汉式佛殿，都是面阔三间，单檐歇山顶，成正殿和左右配殿布局。门殿以上再耸起两层，为前殿，亦三开间而覆以重檐歇山，与门殿的墙檐一起，形如三檐。四殿都有斗拱。二层的回行道布局与底层相同。前殿本身又有一圈回行道。四殿之间即经堂平顶，用作院子。院子正中是自经堂凸出的平顶高窗。四殿歇山顶均覆琉璃瓦，两座配殿的琉璃仍是元代遗物，正殿与前殿的曾经过重修更换。夏鲁寺附近有窑址，琉璃瓦应是就近烧造的。四殿的梁柱、屋架、双抄双下昂斗拱和细部都是地道的元代内地式样。在整座拉康前有方形廊院（图12-13、14；图版336）。

这种中部有凸起天窗、平面若一"回"字的经堂形制，以后称"都纲法式"，明清时在西藏、内蒙古、青海、甘肃等喇嘛寺庙的经堂中使用极多。承德外八庙清代许多喇嘛庙的殿堂都取都纲法式或其变体。此前我们在大昭寺觉康大殿和萨迦南寺钦莫拉康大佛殿已可见到类似的处理，但大昭寺曾经后代改建，原状是否如此已不可知，萨迦之例是佛殿，而非经堂，所以，夏鲁拉康就是经堂采用"都纲法式"的最早一例了。关于都纲法式，汉地较早的记载可见于乾隆三十六年《普陀宗乘之庙碑记》，称布达拉宫的经堂为"西藏都纲法式"[19]。



图 12－20　西藏日喀则夏鲁寺正面

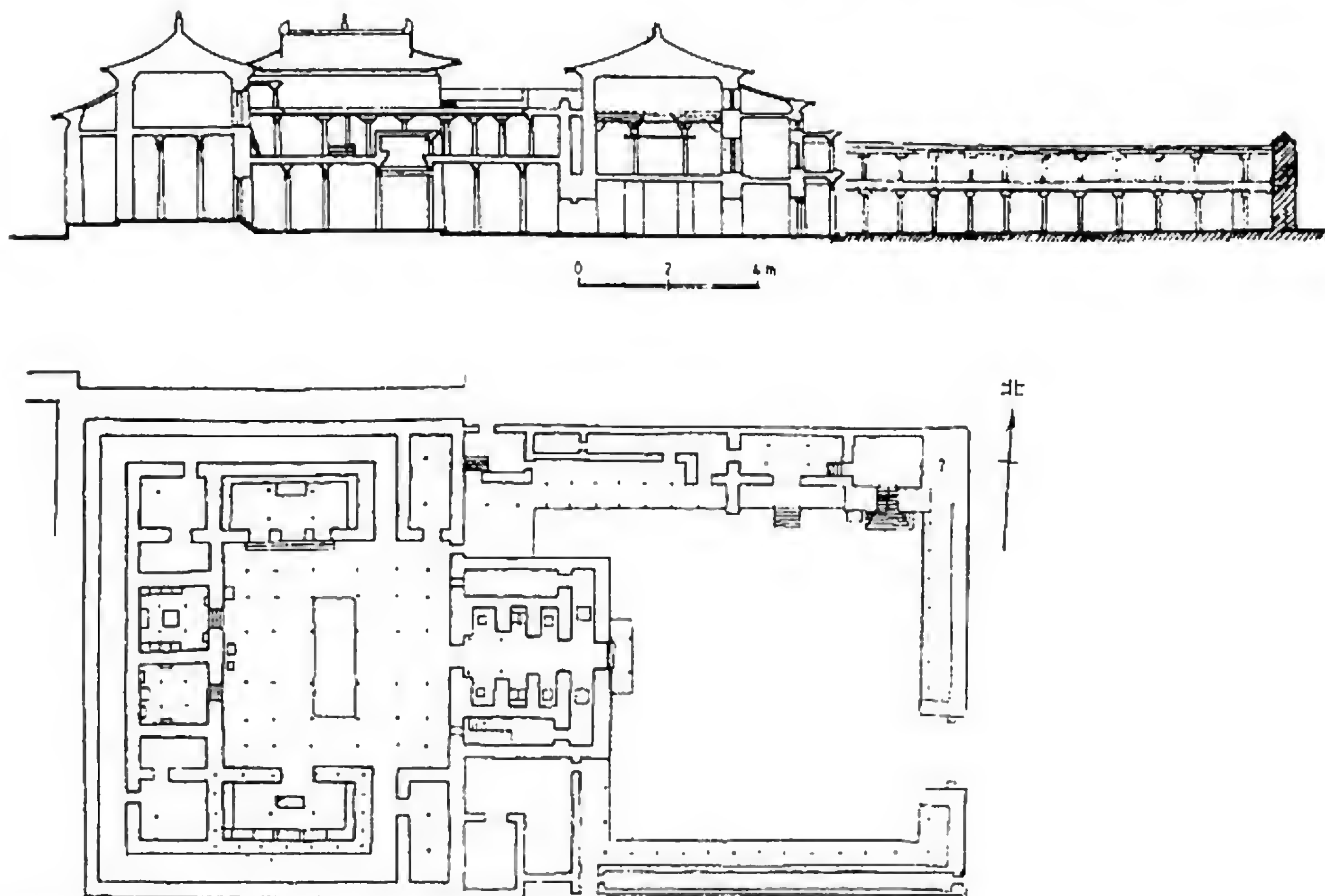


图 12－21　夏鲁寺纵剖面及一层平面

夏鲁拉康虽名为拉康（佛殿），其实已经具有明清以后札仓的性质，内部有很大面积的经堂。实际上，从都纲法式的运用、以及回廊的处理，都可看出它是从佛殿向札仓过渡的产物。此外，夏鲁拉康采用密梁平顶，覆盖着很大面积，内部可以走通，以满足规模很大的宗教活动要求；建筑内部空间变化较多，相当幽暗，充满着神秘的宗教气息；建筑外观体量较大，全部外墙除大门外，全为实墙，侧脚明显，显得坚实稳重，整体感和体积感都很强；在正立面中部一个上下长条的面积里结合入口和阳台作重点处理，又在整个体积的上部作水平构图，把全体横向连束起来。这些，也都是札仓的特点。

早在唐代，藏族建筑已经吸取了中原的经验，元代以宗教为媒介，汉藏建筑文化加强了交流。此前的建筑如大昭寺、桑鸢寺，不能肯定当初是否已采用了汉式屋顶（现存大昭寺的鎏金铜瓦歇山屋顶，其构架在平梁上有叉手，显示出唐代的特点，有人认为是唐代的遗留，但也有可能是后代重修时增建的），萨迦南寺钦莫拉康是平顶，所以夏鲁拉康可以说是现存采用汉式屋顶的最早实例了。但夏鲁拉康所用的汉式屋顶更多的



图 12－22　拉萨哲蚌寺全景



图 12－23　哲蚌寺内



图 12－24　哲蚌寺某昂欠

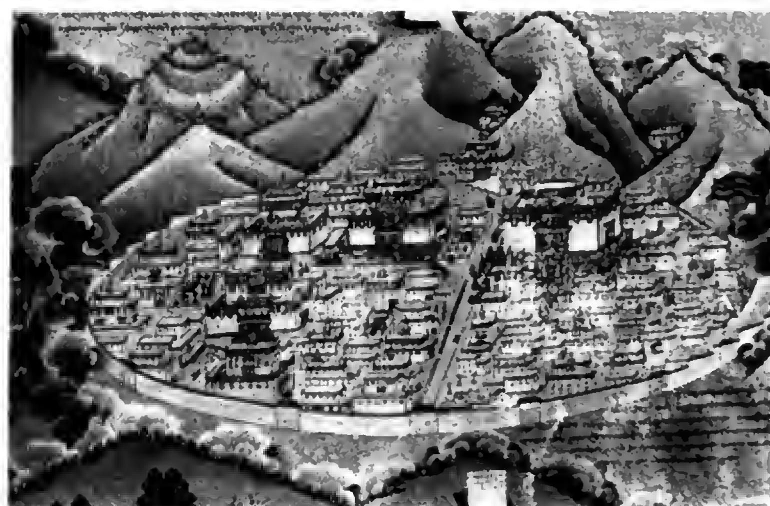


图 12－26　拉萨罗布林卡壁画色拉寺



图 12－25　拉萨色拉寺一瞰

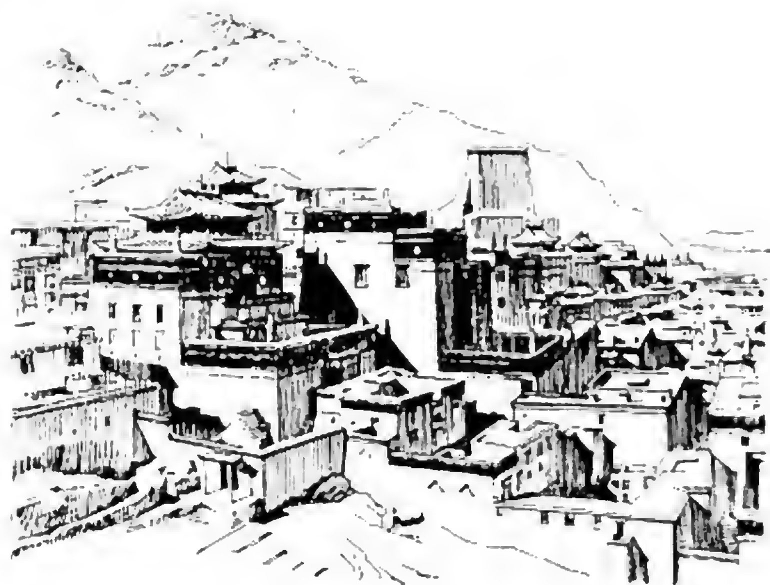


图 12－27　日喀则札什伦布寺



图 12－28 青海湟中塔尔寺一角

只是原样照搬，缺乏改造，表现出初创期的特点。明清以后，这种风格在藏蒙地区的喇嘛教建筑中得到进一步的发展，逐渐成熟，汉式屋顶也走向藏化。

黄教六大寺 六大寺是格鲁派六座最大的寺庙，都建于明代或清代，按时间先后为拉萨的甘丹寺（1409）、哲蚌寺（1416）、色拉寺（1419），日喀则札什伦布寺（1447），青海湟中塔尔寺（1560）和甘肃夏河拉卜楞寺（1709）等。

甘丹寺在拉萨东南 40 公里，是格鲁派祖庭，为宗喀巴亲建，有两所札仓。哲蚌寺在拉萨西郊 5 公里，有四所札仓，在拉萨三大寺中规模最大；其措钦大殿经堂面积约 2000 平方米，规模也在诸寺中居首位（图 12－22～24；图版 337）。五世达赖在布达拉宫建成以前，就住在哲蚌寺内。色拉寺在拉萨东北郊，有三座札仓（图 12－25、26）。札什伦布寺在日喀则西部，为班禅驻锡地，有四座札仓，建筑以四世班禅灵塔殿最为著称（图 12－27；图版 338、339），近年新建的十世班禅灵塔殿，规模也很大。塔尔寺建在宗喀巴家乡，有四座札仓（图 12－28；图版 340～342）。拉卜楞寺拥有多达六座札仓，是诸寺札仓最多者。这六座寺庙，除塔尔寺较多地融有当地汉族建筑因素外，都属藏式，而且不像前此介绍的各寺那样在平地选址，都位于坐北朝南的山麓地带，取自由式布局。

六大寺主要的建筑为札仓、独立佛殿和活佛府邸。

札仓的基本情况是：

一、平面。皆为纵长方形，沿纵轴线由前而后顺序布置大门、前庭、经堂门廊、经堂，最后是紧依经堂的后殿。前庭常举行辨经活动，在其左、右和前方三面围以廊。由前庭经大台阶趋上经堂。经堂前廊或凸出，或在凸廊内又有凹廊。经堂很大，平面近方，单层，中央部分平顶高起，柱子直通而上，利用屋顶高差设侧窗采光。经堂以上四周高起为二层，周边前、左、右三面是朝向内部的廊或房间，中部为下层凸出的平顶，后沿是下层凸出的后殿空间，平面形如回字，采“都纲法式”布局。

二、室内。经堂内部呈方形网格状布置柱子，密梁平顶。沿进深方向在列柱间铺长垫，是僧众坐处。堂内后墙（正面墙）正中设高座，是活佛坐位。前墙一侧也有高座，是维持秩序的“铁棒喇嘛”坐处。整面后墙都有佛龛，左右墙靠后部有经橱，其他墙面皆满绘壁画，地面、柱子、平顶下都有织物，到处垂挂唐卡和经幡。殿内光线幽暗，空间低压而深广，微弱的酥油灯光在金色的法器上闪烁，气氛沉重而神秘。由正殿后墙登上台阶可进入后殿。后殿隔成多室，分供佛像、灵塔和护法神像，进深不大而很高，其前墙凸出在经堂平顶以上，开高窗，光线只及于佛像头胸。金色的佛像，用金、银、珍珠、宝石包镶的许多灵塔以及唐卡、经幡等，在幽暗的光线下若隐若现，气氛更为神秘浓郁。尤其一般人轻易不许入视的护法神殿，神像个个狰狞怖畏，墙上悬弓挂剑，陈设用人的头盖骨、大腿骨和人皮做成的法器。在后殿上面还有二至三层，有时在顶层加建鎏金铜瓦歇山小殿。

围绕经堂和后殿筑院墙，其间的间隔成为右旋回行道。或可在院墙外右旋回行。

自大门而前庭、前廊、经堂、后殿，地面逐渐升高，空间由大而小，由开敞而封闭，光线由明亮而晦暗，气氛逐渐紧张，心情渐转恐怖，至后殿达到高潮。

三、立面。札仓外观予人印象最深的是侧立面，从前至后呈台阶状步步升起。台阶第一步是前庭侧墙，最低最长；第二步是经堂平顶，较高较短；第三步是后殿屋顶，最高最短。三步的比例由横长向竖高转化，由平缓而峻急，有强烈的动势，很有韵律。

外墙石砌，有明显收分，如经堂部分，外墙的处理分上中下三段：下段是大片粗糙石墙，不抹灰，不开窗，涂白（也有涂红的），约占全高三分之二；中段抹灰，涂白，开藏式梯形窗，窗上挑出窗檐；上段女儿墙是由"便玛"墙围成的一道暗棕色箍。在便玛墙头转角处耸出许多金色铜幢或彩色布幡，正面中部饰以双鹿法轮。后殿部分更高，外墙形象与经堂部分相似，只是涂以红色。整座札仓的墙面处理使建筑显得下重上轻，下简上繁，下部粗糙上部细致。窗开口不大，加强了整体的坚实感；涂出窗套，使不大的窗与大片石墙取得比例的协调；窗套为梯形，与墙的收分轮廓呼应。在大片石墙上挑出长长的木制流水槽，排出平顶雨水。水槽在墙面留下长长的斜影。外墙又广泛使用织物，如窗檐下、柱廊间、阳台上等。织物或画或缝，装饰藏式图案，随风飘拂，猎猎作响，与建筑全体的坚实厚重形成强烈对比。

除札仓里附设的后佛堂外，寺内还多有独立佛殿，专供佛像，不举行诵经活动。有时一寺有多座。佛殿多有院墙围绕，有院门和不大的前庭。殿本身都是四五层的大厦，由前廊进入，内部正中佛像常高达两三层，柱子直通向上，在佛像前方和左右有楼廊，光线从上层正面窗子进入。殿的平顶上也常有鎏金歇山顶，立面处理手法与札仓差不多，也有便玛墙带，墙面刷红或黄色。佛殿以其体量高耸为特点，又常建在山坡高处而愈显其高。

活佛府邸一般围以院墙，活佛所居在院子后部，是一座二三层的矩形平顶楼房，每层隔成数室，外墙内壁包护壁板，内隔断也是板壁，"外不见木，内不见石"。顶层三面有房，中间围成向前敞开的平台，成为屋顶花园。活佛有自用佛堂，有时与住房合在一起，有时与住房毗连。楼的外观处理与札仓及佛殿相近，只是不做便玛墙。墙面刷红色，高级活佛或到过拉萨的活佛则为黄色。府内供下人居住的其他房屋都是平房，只刷白色，围成外院。

现以拉卜楞寺为例作重点介绍。

拉卜楞寺寺主为嘉木样活佛，现传六世，自始建以后，每世代有兴建。寺规模甚大，占地约 30 公顷，最盛时僧人达到三千。寺建于东西较长的椭圆形盆地上，周围是山，夏河由西而东沿盆地南缘流过，主要建筑沿北山山麓布列，负山面河，坐北向南。其布局为：在全寺中心部位傍近山脚建造札仓、佛殿和嘉木样拉章，从东南西三面围绕它们的是多所活佛府邸"昂欠"。一般僧人居住的康村小院占地面积最大，三面簇拥着寺庙，其间分散着喇嘛塔、一般活佛住宅和印经院、藏经楼等。最外有一条五百余间的"嘛呢噶拉"长廊，像一条彩带，将全寺从东南西三面束围起来。嘛呢噶拉廊内密密排设转经筒，僧徒可从廊内围绕全寺右旋并转动经筒，认为这样可获福报。总平面是逐步完成的，事先没有全盘规划，但主体突出，大的布局得当，在散漫中蕴含着规律[20]（图 12－29、30；图版 343）。

拉卜楞寺最大的札仓称铁桑浪瓦札仓，即闻思学院，又称大经堂，是全寺措钦大殿，其经堂重建于乾隆三十七年（1772），后殿扩建于 1948 年。大门两层，为汉式歇山顶建筑，成为前殿，建于 1936 年。1985 年经堂和后殿被烧毁，近年已全部按原样重建。札仓总宽 51 米、总深 95 米，经堂面阔十五间、进深十一间，间跨约 3.17 米，不计附壁柱堂内共有一百四十根柱子，面积约 1700 平方米，可容二三千人同时诵经。后殿总面阔十一间、进深四间。左部五间为灵塔殿，中部三间为佛堂，右部三间为护法神殿。后殿以上又有一层，贮藏寺内宝物。再上在平顶上耸出歇山小殿。寺内其他五座经堂较小，一般总宽约 30 米、总深约 60～70 米（图 12－31～34）。

拉卜楞寺全盛期有独立佛殿数十座，现仅存八座。以弥勒佛殿最典型，建于乾隆五十三年（1788），呈凸字形平面。东西总宽 26.7 米，五开间，正中三开间的进深为四间，底层又凸出一间为前廊，共深 20.5


图12-29　甘肃夏河拉卜楞寺全景图


图12-30　拉卜楞寺一角


图12-31　拉卜楞寺大经堂前院


图12-32　拉卜楞寺大经堂正面

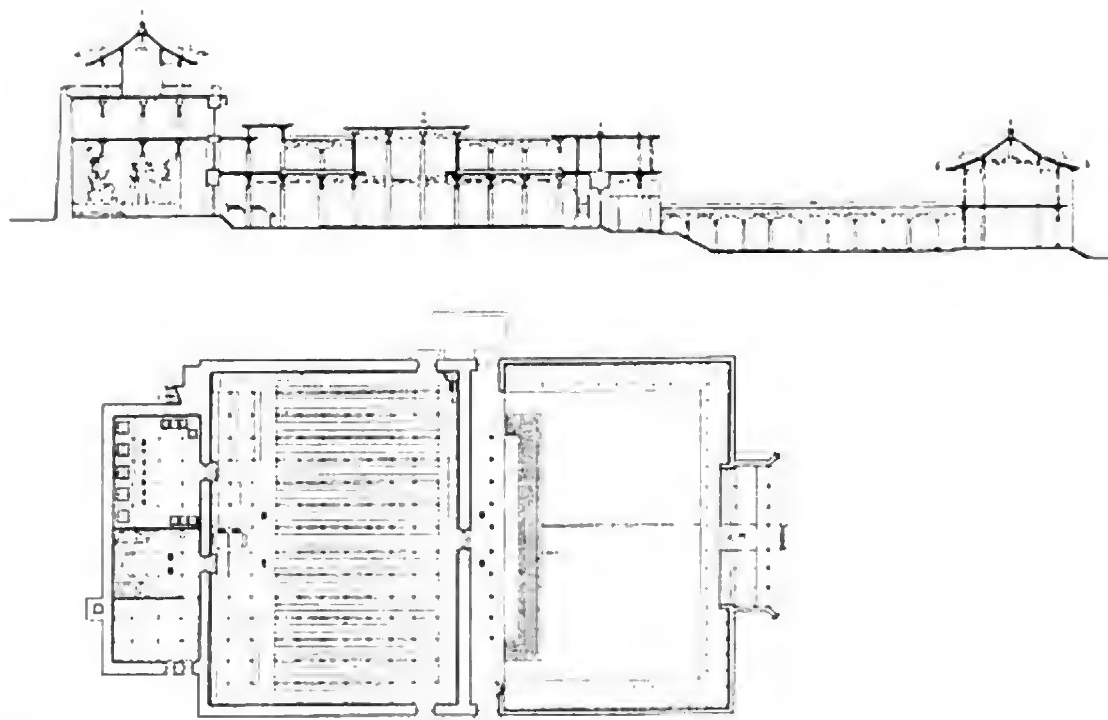

图12-33　拉卜楞寺闻思学院大经堂



图 12－34　拉卜楞寺曼巴札仓侧面

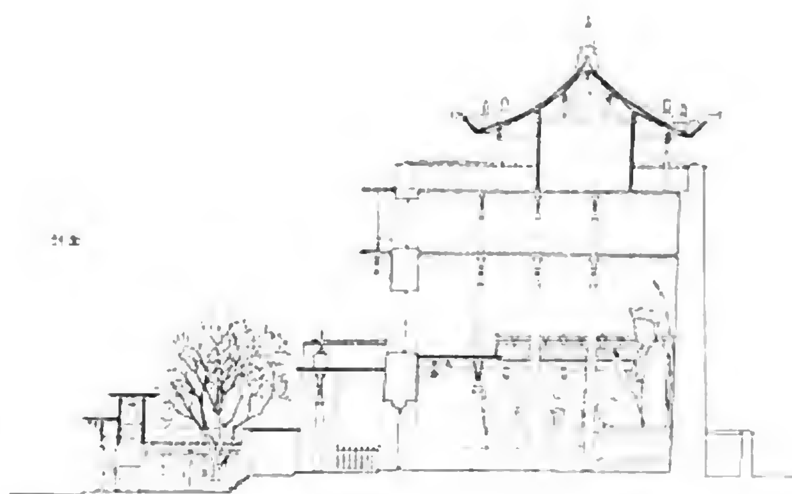


图 12－35　拉卜楞寺弥勒佛殿



图 12－36　拉卜楞寺郭莽仓昂欠



图 12－37　拉卜楞寺图旦颇章殿

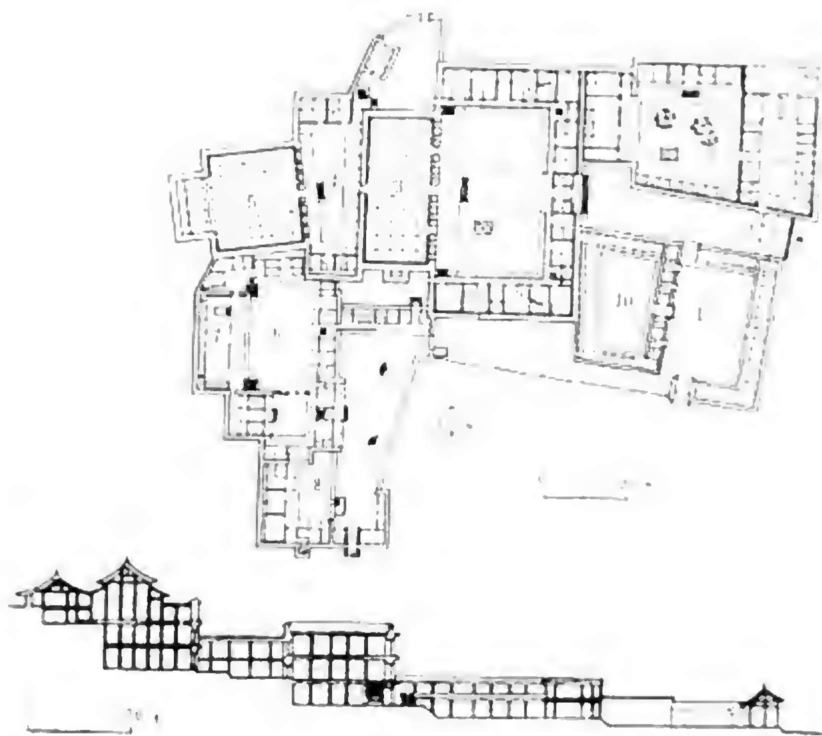


图 12－38　拉卜楞寺德容拉章

1　大门　2　前院　3　图旦颇章经堂　4　后院　5　如来佛殿　6　嘉木祥大师寝宫　7　会客室　8　嘉木祥大师家属居住院　9　僧舍　10　马圈

米。左右各一间平面退进，进深只有三间。全殿四层，下两层较高，内部两层贯通，置通高佛像；第三层高3米，约当第一、二层每层之半；第四层是在第三层平顶后部建鎏金铜瓦顶歇山小殿。因一、二层每层开上下两个窗子，似乎一层成了两层，所以全体显六层，是缩小尺度以显其高的手法。正立面被凸出的前廊和阳台及金瓦小殿所强调（图 12－35；图版 344）。寺内通向弥勒佛殿有多条道路，都以此殿为对景。

拉卜楞寺最盛期有三十座活佛府邸，现存十余座（图 12－36；图版 345）。

嘉木样活佛府邸甚大，由数院串连组成，特称德容拉章，汉译德容宫。拉章前部为平房和马厩，侍奉活佛的普通僧人在此居住。中部是典礼院，由前院和历代嘉木样行坐床大典的图旦胞章殿组成。后部是嘉木样自用佛殿如来佛殿，规模甚大，同于全寺各独立佛殿，金瓦顶；在如来佛殿西侧才是嘉木样日常居住的宅院，院内建筑多为当地汉式（图 12－37、38）

遵循着严格的等级规定，拉卜楞寺康村里一般僧众的宅院只能是土墙平房或二层房，墙面只能刷白，门框和窗框外刷黑边。

此外，在全寺合宜地段建有多座瓶式喇嘛塔，有的是近年重建的（图版 346）。

全寺如同一座城镇，街巷棋布，但不规则，土路扬尘，也不甚注意绿化，疏简而粗放。拉卜楞寺可以代表此类藏式喇嘛庙的一般情况，若基地高差更大，寺内多石台阶，迤逦上下，时可出现一些十分美丽的景观。

三　西藏宗山与布达拉

“宗”是西藏古代一种地方行政单位，相当于内地的县。宗的政权中心多拥山而筑，居高临下，耸然挺立而为城堡，即为“宗山”。西藏现存最早的建筑雍布拉康就具有宗山的性质。雍布拉康在拉萨东南山南乃东县一座高百余米的小山顶上，传为松赞干布定都拉萨前所建，规模不大，三层（图 12－39）。吐蕃王国迁都拉萨后，在布达山上也曾建有宫堡，在现布达拉宫中仍有若干遗迹，也是宗山之滥觞。五世达赖后，在全藏建立五十三宗，各有地界，各宗大都建造了宗山。城堡式的宗山形制，是古代西藏阶级和部族矛盾的反映[21]。

在西藏，宗教是如此地深入人心，政教合一的制度强化了宗教的地位。路边的大树，山坡上的巨石，都是崇拜的对象，在山顶用石块堆起神垒，表示对山神的崇敬，即使一般民居，也少不了佛堂的设置。所以，在宗山这样重要的建筑里普遍建有佛堂佛殿，进行宗教活动，使宗山兼有宗教建筑的性质。其实西藏各地的重要寺庙，其中也多有政府办事用房，往往兼有政权建筑的性质。政、教一体，政府与寺庙很难像内地那样严格区分，例如西藏最伟大的建筑布达拉宫，既是地位最崇体量最大的宗山，又是喇嘛教的圣殿。日喀则的宗山体量也很可观，号称小布达拉。

除布达拉宫外，现存宗山大都已经破败，较著名的如古格王国和江孜的宗山。

古格王国　古格王国作为西藏的一个地方政权，建立于公元九世纪，中心在远离拉萨的阿里地区札达县。自吐蕃王朝最后一个赞普朗达玛实行灭佛政策起，境内大乱，分崩离析。朗达玛被佛教徒杀死后，二子



图 12－39　西藏乃东雍布拉康



图 12－40　西藏阿里古格王国

分立，长期争斗。其中一子的两个儿子即朗达玛之孙吉德尼玛衮和札西孜白，避祸远遁阿里。吉德尼玛衮有三子，其中的德祖衮在十世纪建立古格王国，据传王国传十六王，历七百年，亡于外族入侵。

古格王国最重要的建筑古格王宫是一座建在高峻山岭上的城堡，也是一座宗山。山高 300 米，陡峭壁立，山脊狭窄，长 400 米，宽不及 40 米。顺山脊方向，从南至北建造了议事厅、佛殿和宫室三组建筑。峭壁下面的山坡上分布着三百多个洞窟，以及一些佛殿和佛塔（图 12－40）。

江孜宗山 江孜地处前藏后藏之间，也是通往印度和尼泊尔的必经之处，为西藏重要的交通和战略要地。江孜宗山始建于十五世纪，1904 年英军入侵西藏，它作为抗英要塞，坚持抗敌八个月，在中国近代史上留下了不朽的名字，宗山也因此役大部被毁，但以后曾有所恢复，现存规模仍然不小，是布达拉宫以外西藏保存下来最大的宗山建筑之一。

宗山在江孜市区内，西距著名的白居寺不远，高约 200 余米，东西横长。山上除宫室和公务建筑外，还有多座二至三层的佛殿、两层的护法神殿和各种仓库，并有炮台遗迹。山之西北为峭壁，城堡巍然雄峙于上，入口设在地势较缓的东南坡，以厚墙与峭壁相连（图 12－41）。

布达拉宫 建在拉萨河盆地中间的一座名为布达山的小石山上，位于历史文化名城拉萨西部，始建于七世纪，曾毁于战乱，清顺治二年（1645）五世达赖时重建，于五世达赖 1653 年进京谒见顺治皇帝后返回西藏时竣工[22]。布达拉宫是在松赞干布宫堡的遗址上建造的，据《卫藏通志》，"曲结松赞干布好善信佛，在拉萨地方山上诵旺固尔经，取名布达拉，……遂修布达拉宫寨城垣，搭银桥一道以通往来。后……仅存观音堂一所，嗣经五世达赖喇嘛总管佛教，兼理民事，遂以原观音堂为中心，向东向西建立了白宫，以后又……在正中建筑了红宫及上下经殿房舍"[23]，乃成今日之规模。布达拉宫建成以后即为西藏最高政教首领历世达赖的驻锡之所，具有寺庙和宫殿的双重性质。"布达"是"普陀"的转音，原指印度南海的一座岛，传说是观音菩萨的道场，松赞干布和达赖都自称是观音化身，故以布达名山。"拉"即藏语"拉章"，意即宫殿。

布达拉宫是一座非常伟大雄壮的城堡，在中国古代是绝无仅有的孤例，即在世界建筑史上也是难得的杰出作品。布达山高约百余米，东西长，宫从山半腰起筑，最高处外观十三层（其下部两"层"实为石筑宫基，外开假窗），高达 117 米，连山坡共高 178 米，东西长达 360 余米，平面形状如梭，南北最宽处约 80 米，宫内有大小房间二千多个，总建筑面积达 10 万平方米以上。宫前（南）平地上同其他许多宗山一样接建方城（藏语称"雪"），在方城东、西、南墙各建大门一座，南门最大，各门门道曲折如工字或口字，以加强防卫。东南、西南各一角楼。"雪"中为服务性建筑和官员居宅（图 12－42、43；图版 347、348）。

布达拉宫中部最高最大，外墙红色，称红宫。红宫最高处西部是狭长的灵塔殿，有历代达赖灵塔共八座，以五世达赖的灵塔最大，高达 14.85 米，耗用了十一万两黄金。灵塔殿东是红宫最大的佛堂司西平措，平面方形，柱子纵横成格，中部高起天窗，为回字形都纲式布局。红宫以东，建筑层叠而下，墙面白色，称



图 12－41 西藏江孜宗山



图 12-42　布达拉宫



图 12-43　布达拉宫



图 12-44　由欢乐广场望红宫东面



图 12-45　布达拉宫东白宫门厅

东白宫，主要是达赖寝宫。在寝宫东面隔着屋顶庭院还有一所僧官学校。红宫西面紧接西白宫，是僧人住处。红宫下部前伸为台，也是白色，把东西白宫连接起来，里面多是各种库房。整座大城堡都是层层错落的平顶，只在红宫平顶上耸出七座汉式歇山重檐屋顶或攒尖顶小殿，皆覆鎏金铜瓦（图 12-44～49；图版 349）。

布达拉宫的艺术构图有以下几个突出特点：

一、对比和协调的卓越处理。对比和协调对于任何建筑都是重要的课题，对于像布达拉宫这样体量巨大的建筑来说，更为重要；若过于协调，便会显得僵硬笨重，若过分对比，又势必杂乱无章。布达拉宫寓对比于协调之中，达到了极高的成就。红宫与白宫在色彩、高度、体量上都有对比。红宫位居中部，最高最大，自然成了统率全局的中心，加强了全局的协调。红宫正中有一条上下通贯的凹阳台带，平顶上有许多鎏金铜瓦顶小殿，更强调了红宫的统率作用。在高低错落的许多白色台形的顶部和上山阶道的挡墙墙头，都箍着一条横向的暗棕色“便玛”墙带，使建筑的轮廓更为鲜明，又与高大的红宫取得色彩上的呼应。红宫的“便玛”带下又有一条通长的白墙带，使“便玛”带与红色墙面的颜色区分开来，同时与白宫的墙面取得呼应。红宫白宫互相渗透，达到对比中的协调。

二、建筑与山形的结合。布达山山形横长，山坡东缓西陡，前（南）坡中部稍有凹进，人们认为它形如卧象。布达拉宫也是东西横长，前沿中部也稍稍凹进，最高处也偏在西部，与山势取得一致。外墙全用石

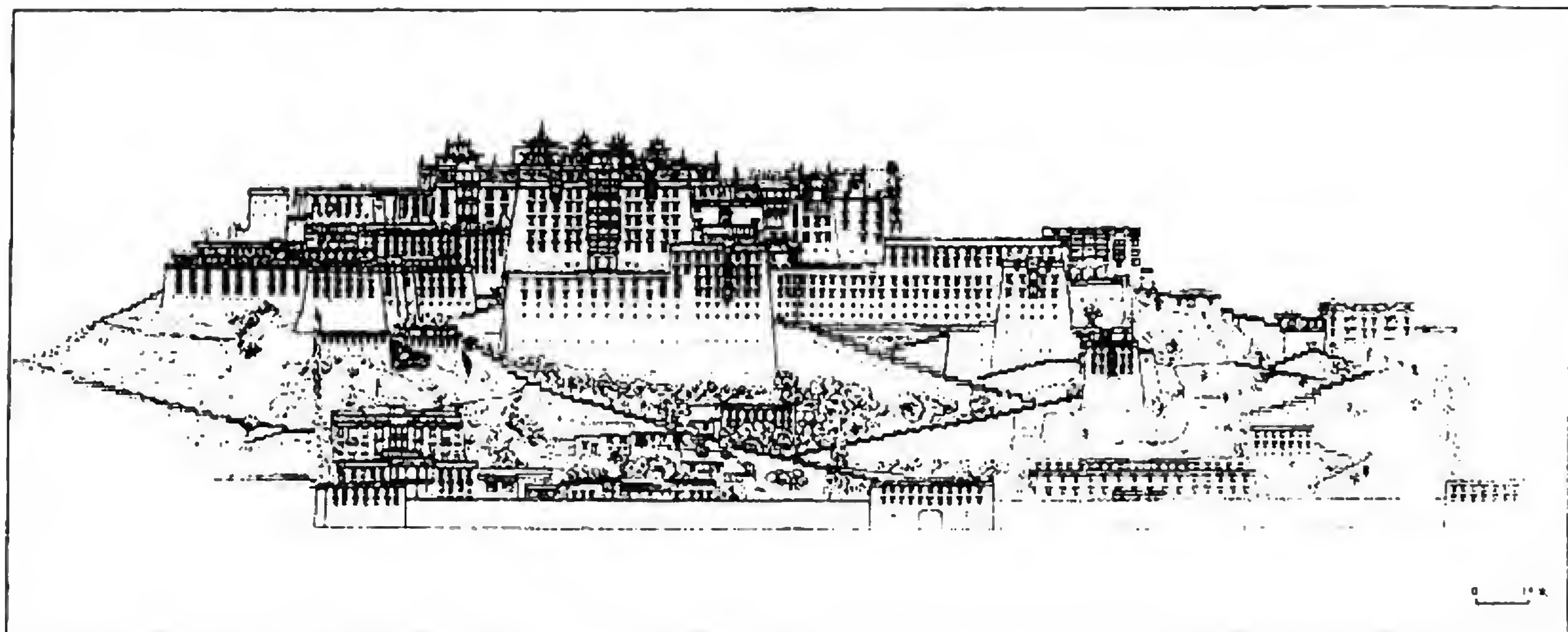


图 12－46　布达拉宫正立面

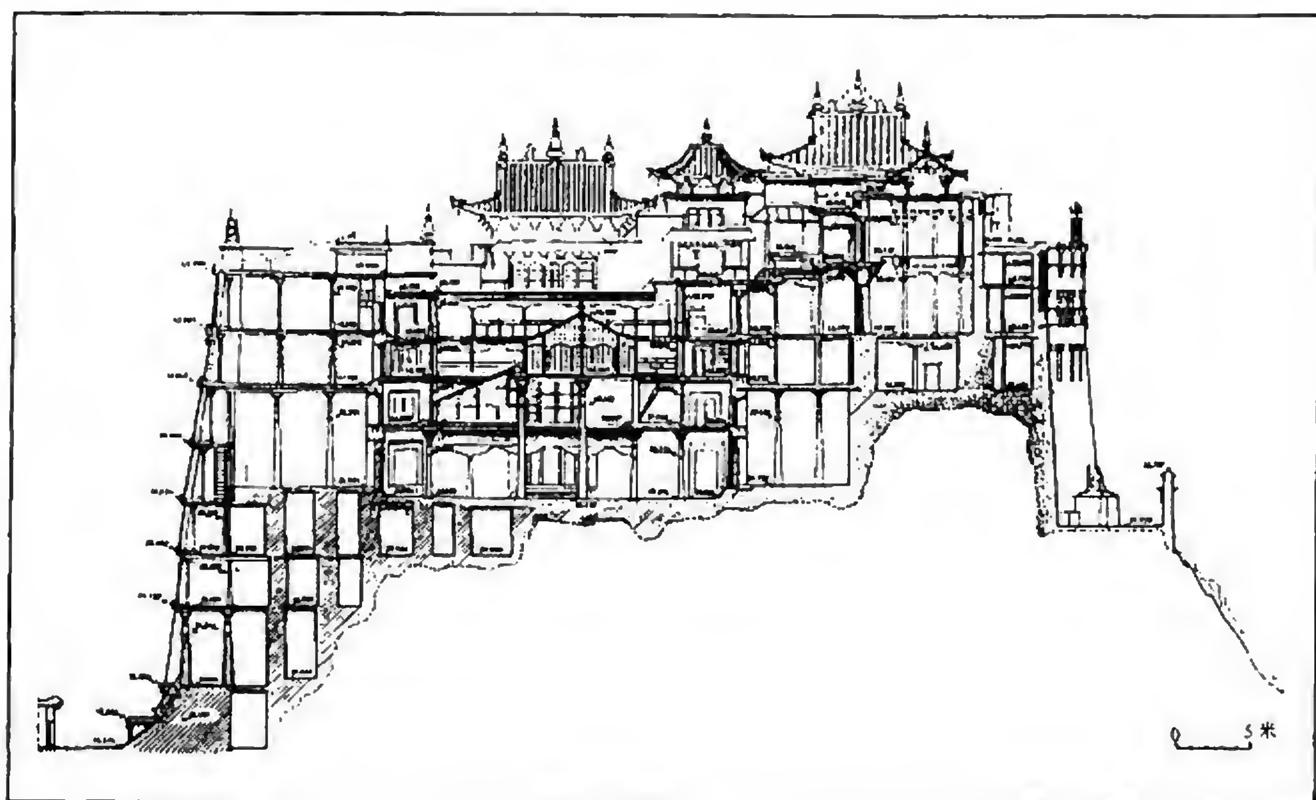


图 12－47　布达拉宫红宫

砌，下大上小，有大约十分之一的明显收分，各平顶由下至上层层退进。整个正面前后凹凸达六七次之多，一个个凸出的小台附贴在大台上，感觉上对大台起着扶持的作用，显得自然而稳定。天际线中间高两侧低，各平顶标高有七八种之多，中间又穿插小的起伏。以上，都与自然山石的构成机理相近，再加上建筑基脚和山坡并无明显分界，整座城堡似乎是从山石中自然生长出来的，人工与自然有着极和谐的呼应。

三、强调雄伟感。布达拉宫的立面有多条水平横线，连很显眼的几条斜向台阶外侧的拦墙也砌作水平台阶形。这些横线条已充分显示了建筑的横向尺度，所以强调雄伟感的主要任务就在于夸张高度感了。建筑其实是从立面下部第三层窗洞处开始的，但在下部石砌底台外面加用了两排假窗，其下又有 20 多米高的壁面，视觉上大大夸张了建筑的高度。基脚和山石无明显分界，山坡似乎也成了建筑的一部分，无形中又增加了建筑的体量感。平面的前后凹凸在立面上出现了许多垂直线条，强调了竖向尺度，红宫正中贯通上下的凹阳台



图 12－48　布达拉宫白宫某佛殿门

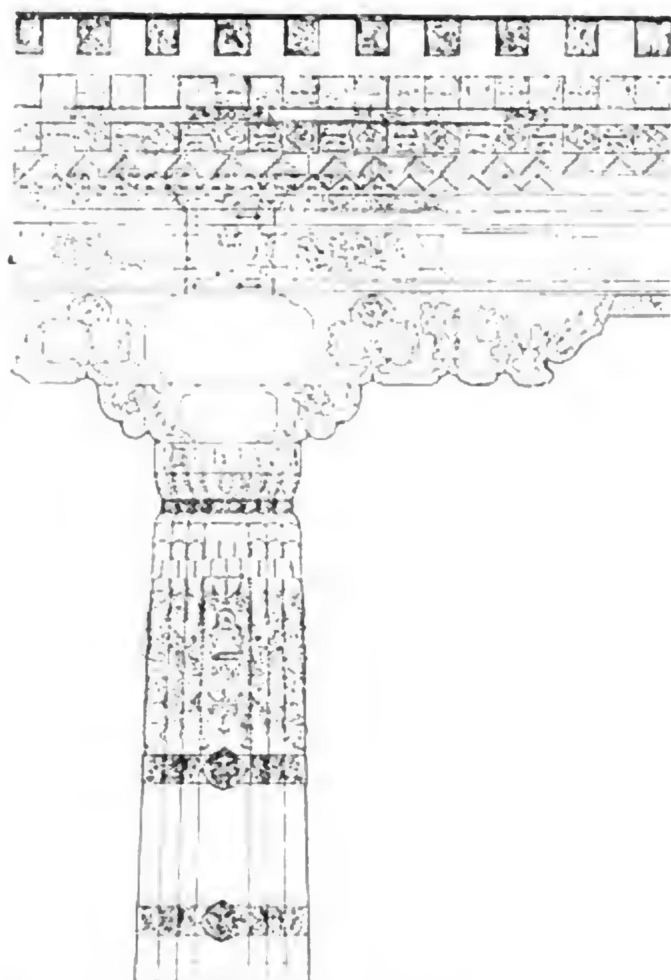


图 12－49　布达拉宫白宫门厅构架

带也起了这个作用。在垂直方向，立面有着富于韵律的变化，有意识地吸引人的视线转向高处，如最下部是单调的壁面，以上是两层简单的窄窄的假窗洞，再上是大片开有窗洞的墙面，窗子有挑出的窗檐，窗周涂出黑色梯形窗套。红宫最上部是一条白墙带和高为一层的“便玛”带，在“便玛”带上也开有窗子，窗间饰鎏金圆形铜板图案，墙顶立有金幢、金宝瓶、金莲花，伸入天空，与许多鎏金屋顶一起，在蓝天白云雪山的衬托下，灿然闪烁着迷人的光彩。自下而上，处理由粗而精，由简入繁，由壮实而华丽，由单调而丰富，色彩也由素净转为艳丽，自然将视线引向高处，仰首瞻望，叹为观止。所有以上处理，都使宏伟的城堡愈显雄壮。

布达拉宫的内部处理也很出色。从东面入宫大台阶西登，再折转向东，进入东部宫门，再通过一条弯曲的有如隧道的过道，来到寝宫东门（进入红宫和东白宫的主要入口）前称为欢乐广场的屋顶庭院，路线设计更为精彩。这里充满着大明大暗，大开大合的强烈变换，有意识地造成人们心理上的剧烈动荡，充分实现了西藏最高统治者所要求的艺术效果。位于 100 多米高空的欢乐广场，是人们进入白宫和红宫前暂时停留的地方，遇宗教节日也是举行法会和宗教舞蹈的场所。

布达拉宫雄伟、辉煌、壮丽、粗犷、震撼人心，有强烈的艺术感染力，是可以夸耀于世界的建筑艺术珍品。

四　内蒙古喇嘛庙

由于俺答汗和三世达赖的大力推行，从明代后期起，喇嘛教在蒙古地区迅速发展，并开始建造寺庙。清代皇帝为团结蒙藏民族，对喇嘛教大力支持，封历代章嘉呼图克图为国师，掌管内蒙古教务，敕哲布尊丹巴呼图克图分管外蒙教务，他们的宗教地位仅次于达赖和班禅。蒙古喇嘛庙多数是在盛清康熙、乾隆时期建造的，据清末统计，多达千余座。依形式可分为藏式、藏汉混合式和汉式三种，以藏汉混合式居多，成就也最

高。

藏式喇嘛庙

当蒙古地区开始建造喇嘛庙的时候，西藏喇嘛教建筑已完全成熟。此前，长期过着逐水草而居的蒙古族，除了蒙古包和“斡耳朵”以外，并没有成体系的建筑传统，自然首先要向西藏学习，一些寺庙就是依照来自西藏的图样建造的。藏式建筑传入蒙古，常选址于傍山地带，前低后高，布局自由。单体建筑以带有经堂的札仓为主，与此时的西藏札仓相同，整体平面纵长方形，自前而后由门廊、经堂和高起的后殿组成，石木混合结构，密梁平顶，石墙收分。五当召（包头）、葛根庙（科尔沁右翼前旗）、三德庙（乌拉特中后联合旗）和喇嘛库伦庙（东乌珠穆沁旗）等，均为代表作。

五当召 在包头东北大青山一座山岗的南坡，建于乾隆十四年（1749），规模不小，盛时有千余喇嘛。“召”即蒙语喇嘛庙。五当召建寺之始，开山师罗布桑加拉错活佛从拉萨带回图样，依图建造，无论总布局还是单体全取藏式。全召有六座经堂和三座活佛府邸，错落布置在层层台地上。最大的苏古沁独经堂在寺前部左角，有凹入的五间门廊，两层；经堂本身一层而较高；后佛殿四层。紧邻苏古沁独经堂的却依林独经堂也与此相似。时轮学院经堂在寺庙后部高处，也由门廊、经堂和高起的后殿组成。门廊只有三间，而平面前凸，两层，构图紧凑，呈正方形。整座经堂的正立面则近似两个正方形，左、中、右三部比例良好。因门廊前凸，上下都是空廊，与左右石墙虚实对比强烈。凸出的门廊也使得仰视的建筑轮廓有了起伏，打破了平顶的单调。门廊上耸起的金幢、双鹿和法轮，使造型更加丰富。门廊木构，饰以鲜丽的彩画，与大片白墙形成材质和色彩的对比。总之，时轮学院经堂的造型达到了较高水平。类似的经堂构图，在内蒙古藏式喇嘛庙中甚多（图 12－50、51）。

喇嘛库伦庙 在东乌珠穆沁旗，庙内建筑众多，大经堂为汉式大殿，平顶殿为藏式。平顶殿与五当召时轮学院的最大不同是门廊凹进，整座建筑平面正方，体型简炼，其造型感、体积感和坚实感在很大程度上依靠后部高起的巨大体量来表现（图 12－52）。

藏汉混合式喇嘛庙

山坡地带的藏汉混合式喇嘛庙，总布局方式与藏式差不多，只是某些重要的建筑单体是藏汉混合风格。但多数藏汉混合式喇嘛庙建在平地，总体布局为汉式，取中轴对称的院落组合方式，以经堂为全寺中心。经堂本身是藏汉混合式，其他房屋多为汉式。这类喇嘛庙成就较高的有席力图召、锡拉木轮召、大召和额木齐召等。



图 12－50 内蒙古包头五当召



图 12－51 五当召苏古沁独经堂



图 12－52　内蒙古东乌珠穆沁喇嘛库伦庙平顶殿



图 12－53　内蒙古呼和浩特席力图召大经堂

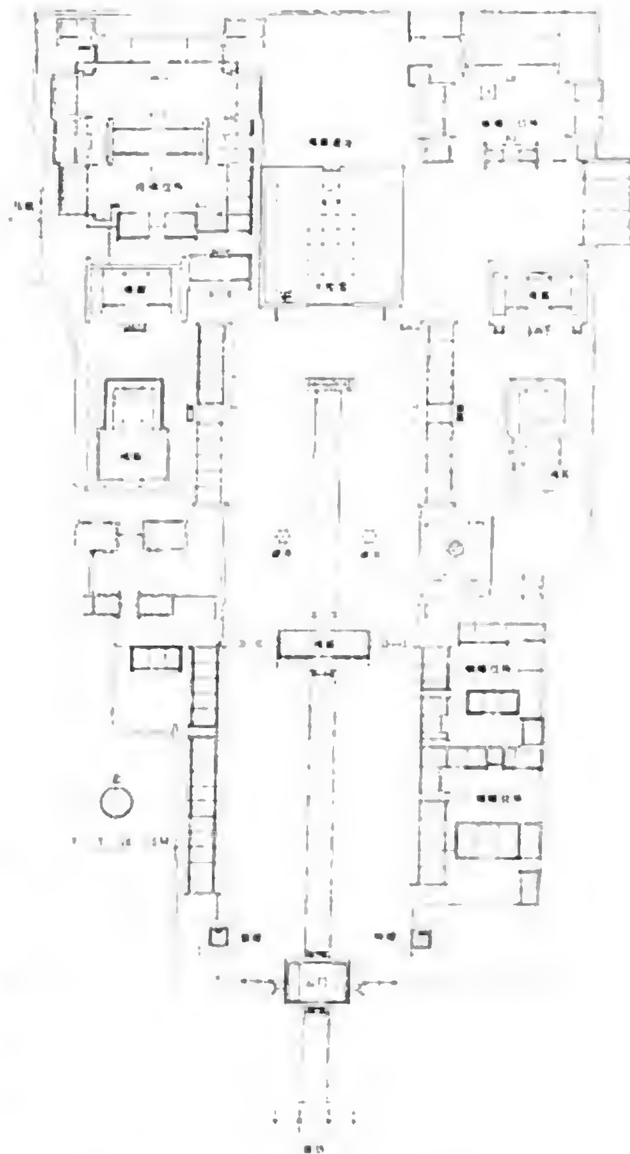


图 12－54　呼和浩特席力图召总平面

席力图召　在呼和浩特市内，始建于明末即十六世纪末，为三世达赖索南嘉措于 1585 年莅蒙后所创，起初规模不大，经清康熙二十七年（1688）扩建，成为“金碧夺目，广厦七楹”的大经堂，是蒙古地区规模较大的喇嘛庙之一，康熙三十三年又加重修。

席力图召的总平面完全汉式，坐北朝南，以大经堂为核心，依中轴对称方式布置多重院落，分左中右三路，以中路为主。中路最前方过牌楼为山门，门内东西列钟鼓二楼及东西相向的廊屋，长院北端为汉式佛殿及左右腰门，再进至大经堂前庭。前庭前部左右各一碑亭，亭北东西相向又各有一列廊屋，在东碑亭和东廊屋之间的转角上有一大喇嘛塔，为前庭增色不少。大经堂坐落在中轴线上，前有月台。左右二路分前中后三部，原状基本对称：前部即佛殿之前左右各二院，是喇嘛住所（右二院已毁）；中部左右各有两座佛殿；后部左路也是喇嘛住所，右路是四合院式活佛府邸。全寺建筑单体除大经堂、左右路中部的前佛殿是汉藏混合式而喇嘛塔是藏式外，其他都是汉式（图 12－53、54；图版 351）。

现在的大经堂只有门廊和经堂，其后殿已不存。经堂平面正方，面阔进深均九间，内部有六十四根柱子，堂前凸出多达七间的门廊，气势很大。它的屋顶最值得注意，由前至后以勾连搭方式串接三座汉式歇山顶：门廊和经堂的前部两间共一顶，为两层楼，上层并成一殿；隔一间之后，经堂中部三间的柱子高起，直通而上，承接一座高峻屋顶；再隔一间至经堂后部两间，是三层楼，又是一座屋顶；三顶之间的部位为天沟，经堂的光线从中部屋顶檐子和天沟之间的空隙射入（图 12－55）。

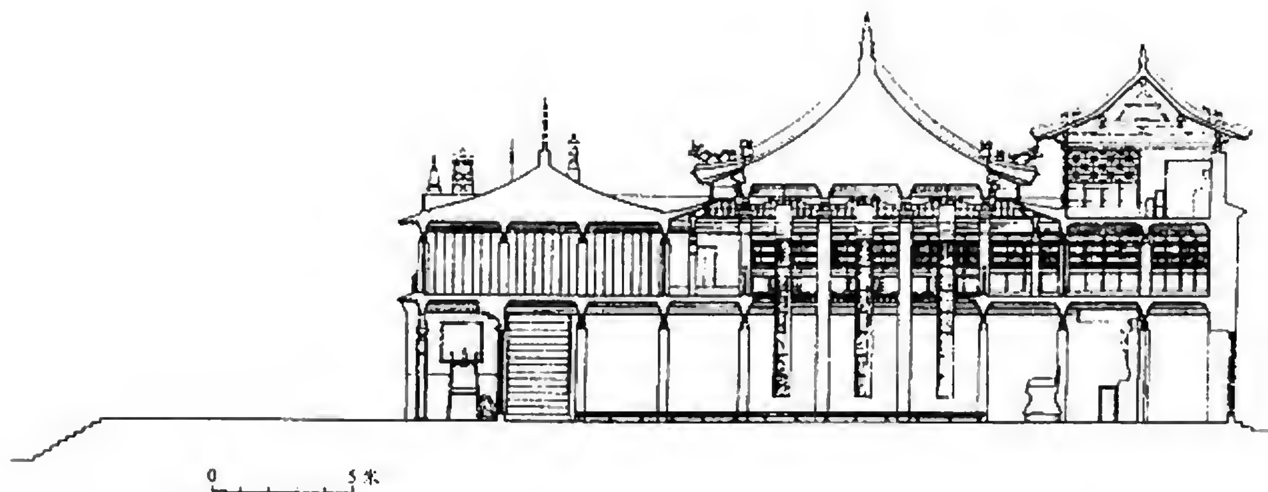


图 12－55 席力图召大经堂剖面

正立面下层门廊的柱子和雀替都是藏式，廊上挑出短檐，承上层栏杆。上层缩为五间，两端各一间改为砖墙，丰富了构图。中部五间为木装修，承托屋檐。屋檐也挑出不多，并在檐上加砌一道女儿墙，以与下层短檐风格一致。这一道女儿墙削弱了汉式屋顶的地位，使得门廊颇有平顶建筑的感觉，再加上“平顶”上的法轮、双鹿和金幢，保持了较多藏式作风。门廊两边经堂的砖砌实墙饰孔雀蓝琉璃面砖，以瓦檐将墙分为三段。三段的处理方式类于拉卜楞寺所见的藏式做法，下简上繁，上部构图颇似便玛墙，但不用便玛。墙面不收分，细部与纯藏式也有不同。在蒙古地区，凡藏汉混合式建筑，外墙多用砖砌，不收分或收分甚少。

席力图召大经堂正立面以门廊为主，木构件上色彩鲜艳，雕饰繁富，两边的砖墙也是彩色，再加上黄琉璃瓦汉式屋顶，不同于五当召时轮学院的简洁，气氛热烈浓重，光彩照人。

蒙古地区邻近官式建筑中心北京和明清时受到官式建筑直接影响的山西，所以，蒙古地区喇嘛庙的汉式屋顶都是北方官式，覆以灰瓦或琉璃，不像覆以鎏金铜瓦、形象也有差别的西藏汉式屋顶。但是与西藏汉式屋顶一样，在屋顶正脊中央都耸起小喇嘛塔一座，是内蒙古喇嘛庙的通例。

汉族传统殿堂，由于采用坡顶，覆盖面积一般不能过大，为解决这个问题，如唐大明宫麟德殿所示，当时已有了前后串接多座屋顶的办法，大体同于明清的所谓“勾连搭”式。喇嘛庙的经堂要容纳众多僧人，面积很大，藏汉混合式经堂吸取了汉族传统建筑的经验，在保持传统藏式经堂平面形制的同时，加上多座汉式屋顶，藏、汉两种风格结合得相当自然，造成了一种新颖的作风。这样的复合屋顶，在内蒙古和西北，也为同样需要覆盖很大面积的回族伊斯兰清真寺礼拜殿所采用。汉、藏、蒙、回，互相借鉴，而往往正是在不同建筑风格的交融中，才更容易为建筑提供新的发展契机，产生新的风格。

锡拉木伦召 在呼和浩特东北四王旗乌兰察布草原上，建于乾隆十六年（1751），是席力图召的属寺。其大经堂与席力图召大经堂大体相似，也串建三座汉式歇山屋顶，但前屋顶甚低，脊部仅为卷棚，被遮挡在门廊女儿墙之后，所以平面凸出的两层门廊就更像是带着短檐和女儿墙的平顶建筑了。锡拉木伦召大经堂有后殿，耸然高起，覆平顶。后歇山顶接在此平顶前部。绕着大经堂，四周添加了一圈带单坡顶的单层敞廊为回行道，丰富了造型。锡拉木伦召大经堂前廊只有三间，下层空敞，柱子和雀替仍为藏式，上无腰檐而直接承以上层栏杆，栏杆内为木装修（图 12－56）。

大召 在呼和浩特市内，始建于明万历八年（1580），建成后因达赖三世曾主持此寺银佛的开光仪式，在蒙古地区的宗教地位颇高。在满清入关前，清政权的势力已及于蒙古，崇宁五年（1640）命呼和浩特都统重修大召，康熙间并以大召为“帝庙”。

大召的总平面和所有建筑，除大经堂为藏汉混合式外全为汉式。大经堂也由门廊、经堂和后殿三部分组成，后殿高起。与锡拉木伦召大经堂不同的是全部屋顶包括后殿都是歇山顶，共三座，且后殿是重檐。门廊上面不加女儿墙，使歇山顶完全显现，故汉式风格较为浓重。门廊三间，下层以上也有短腰檐和栏杆。在蒙古地区，类似以上三例的门廊甚多，腰檐或有或无，有也只是短檐，整体感较强，不似汉族楼阁腰檐挑出很



图 12－56 内蒙古四王子旗锡拉木伦召大经堂



图 12－57 呼和浩特大召大经堂



图 12－58 呼和浩特额木齐召大经堂侧面

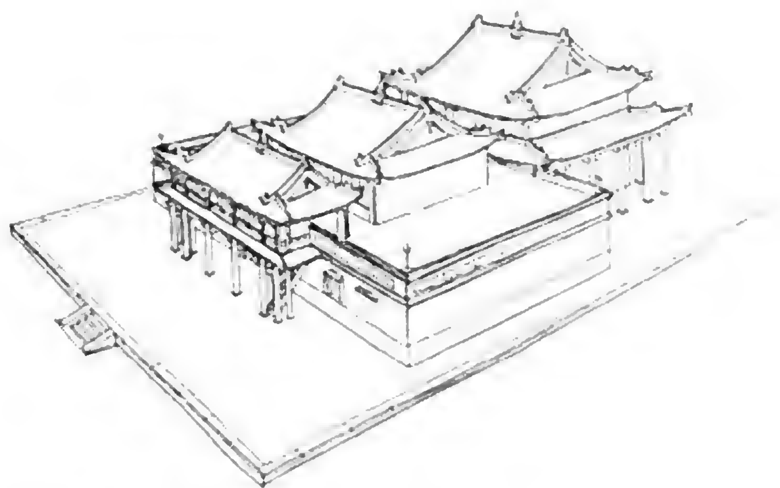


图 12－59 内蒙古百灵庙经堂透视

深，檐上或更有一套斗拱平座等（图 12－57）。

额木齐召 也在呼和浩特，其大经堂与大召的大经堂十分相似。

此外，百灵庙的喇嘛庙也是典型的藏汉混合式（图 12－58、59）。

五 内地喇嘛庙

盛清康乾时代，上连明永乐年间，是中国建筑艺术史第三个发展高潮。永乐的主要成就是改造北京和建成了包括紫禁城在内的诸多宫殿坛庙，形成了明清官式建筑的完整体系。康乾时代的成就，除了体现在北京、承德的诸多皇家园林之外，还建成了许多规模宏大的喇嘛教建筑，承德避暑山庄附近的“外八庙”和北京以真觉寺塔及雍和宫为代表的喇嘛庙、喇嘛塔，都是其重要体现。此外，山西五台山也有一批喇嘛庙。

避暑山庄东面有武烈河蜿蜒流过，北面为狮子沟，河东沟北为低山丘陵，“外八庙”就分布在武烈河、狮子沟与丘陵之间的山麓地带。“外八庙”其实是十一座庙，始建于康熙五十二年（1713），终于乾隆四十五年（1780），前后历时近七十年，现保存完好的还有八座，以普宁寺、普乐寺、普陀宗乘庙和须弥福寿庙四寺规模最大也最重要，全是藏汉混合式，而处理方式又颇有不同。其余四座也是喇嘛庙，均汉式，其中安远庙仿新疆伊犁蒙古喇嘛庙固尔札都纲，固尔札都纲（现已不存）本身就是汉式（图 12－60）。

避暑山庄地近蒙古草原，为团结蒙藏民族，清廷耗费巨大财力兴建了这批寺庙，经常在此召见蒙藏活佛和王公贵族，优渥有加，以示怀柔。这些喇嘛庙的风格与蒙古地区的藏汉混合式，在形成的原因和面貌上都

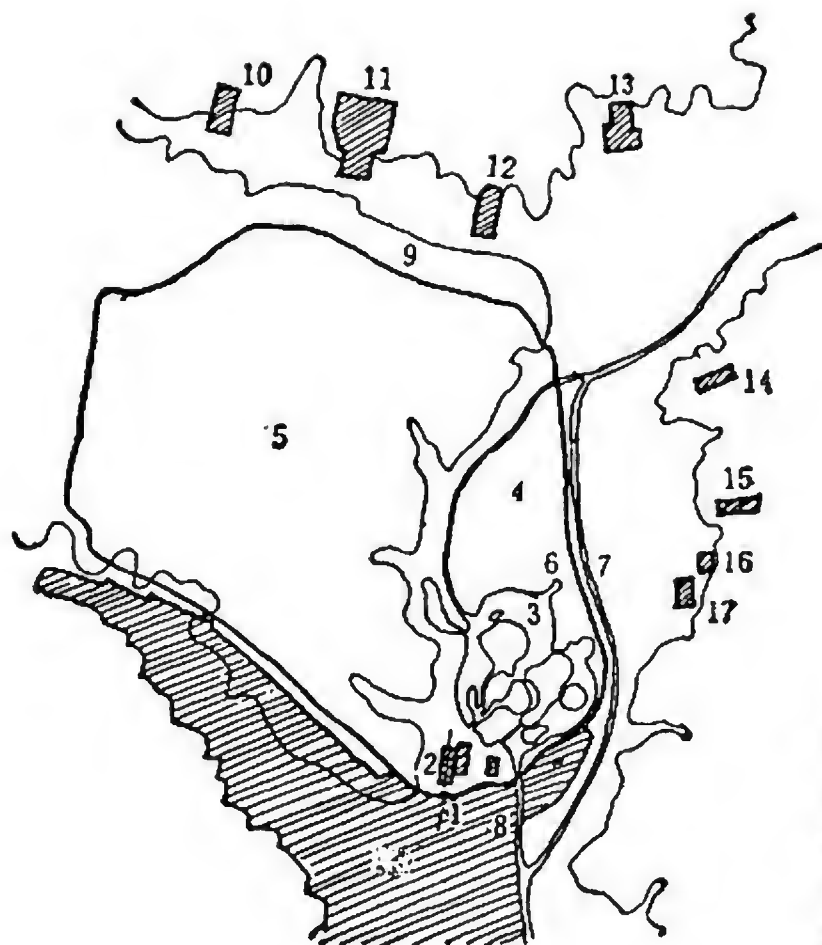


图 12-60 河北承德外八庙分布

1 丽正门 2 正宫 3 湖泊区 4 平原区 5 山岳区 6 热河泉 7 武烈河 8 热河 9 狮子沟 10 殊像寺 11 普陀宗乘庙 12 须弥福寿庙 13 普宁寺 14 安远庙 15 普乐寺 16 溥善寺 17 溥仁寺

有区别。后者多是因与汉族居住地相近而自然产生的结果。前者则并非宗教的自然发展，而带有很强的主观性。因政治原因由朝廷敕建并主持建造的过程本身，就决定它们不可能是藏蒙风格的自然延续。一种居高临下威服万方的天朝心态，要求强烈地突出“天朝”的文化优势，而示之“化外”。另一方面，一种柔远化外的心理，又使得超出于宗教本身意义的、体现帝王对荒远之民的“关怀”、保持与藏蒙建筑的“亲近”成为必要，又使得它们不可能与藏蒙建筑完全无关。所以，外八庙必定具有较强的官式建筑作风，又须以藏蒙的重要建筑为借鉴。“移天缩地于君怀”，同时也满足了君王大一统的得意。

这一事实又是一个证明，证明“建筑”并不总是以物质意义为其第一要义的，更不是只具有物质的意义。就外八庙而言，首先是政治意义，其次是宗教意义，两者都是精神性的，占据着主导的地位。

然而，明清官式建筑与西藏建筑风格差别太大，将它们完美地融合起来殊非易事，只能是一种再创造的过程，具有特殊的价值。

总的来看，“外八庙”藏汉两种民族建筑风格的融合，是在汉式官式做法的基础上采取了以下几种手法：一、掺入喇嘛教意义。如普宁寺大乘阁、普乐寺旭光阁体现的“曼荼罗”观念；普陀宗乘庙和须弥福寿庙对于西藏最重要的两座宗教建筑布达拉宫和札什伦布寺的意似等。二、借鉴西藏喇嘛庙总体布局手法，即突出主体，重要建筑位在高处，体量巨大，寺庙整体大起大落，给人以强烈印象。普宁寺大乘阁、普乐寺旭光阁、普陀宗乘和须弥福寿的大红台都是这样，多位于寺庙后部高地上，显得十分突出。三、借鉴西藏寺庙单体布局手法。如所谓“都纲法式”回字形平面的广泛采用。四、建筑细部基本上仍是汉式官式做法，但又参考西藏习惯做法如藏式梯形窗、藏式“便玛”墙带、上下一条的阳台带等，加以变通组合。五、佛像、壁画、雕刻和彩画的装饰纹样则更多具有西藏的特点[24]。

下面，我们将通过实例对内地的喇嘛庙进行具体介绍。

藏汉混合式喇嘛庙

普宁寺 在避暑山庄东北，建于乾隆二十年（1755），以一条明显的中轴线贯穿南北，呈纵深对称格局。

全庙可分前后二部，前半部有照壁、牌楼、山门、碑亭、钟鼓二楼、天王殿、东西配殿、大雄宝殿等，是一般华北官式庙宇的典型布局；后部地势陡然高起 9.84 米，筑为台地，在台地上围绕主体建筑大乘阁，布置许多喇嘛塔和台墩，象征宇宙图式（图 12－61）。

大乘阁高四层，通高 36.75 米。其高度在中国现存古代木构建筑中居第三位。阁平面矩形，面阔七间、进深五间，底层又向前凸出面阔五间、进深一间的抱厦。内部柱网围合，中央形成宽五间、深三间，直通第四层天花板下高达 24 米的高耸空间，立巨大的千手千眼观音立像，是国内著名大像之一。绕大像设跑马廊，用以观瞻膜拜（图 12－62～64；图版 352～354）。

大乘阁的屋顶是整座建筑的艺术处理重点，造型相当别致，是在第四层四隅各建一座小方亭，而在中央耸起一座重檐大方亭，主次有序，富有变化。同时，屋顶化整为零，缩小了屋顶的绝对尺度，从而对比出整座建筑的高大。正立面在第二层加了一个单坡檐子，与第四层正中重檐方亭一起，使四层之高的楼阁而有六重屋檐，也夸张了阁的高度感。阁全体都是汉族传统楼阁的做法，但这种中央体量较大、四隅衬以较小体量的屋顶，类似于金刚宝座塔或曼荼罗的构图，则是喇嘛教理念中宇宙中心的象征。

《普宁寺碑文》记普宁寺，“作此曼拿（荼）罗”、“肖彼三摩耶”、“肖彼须弥山”，可知大乘阁是西藏桑



图 12－61　承德普宁寺鸟瞰

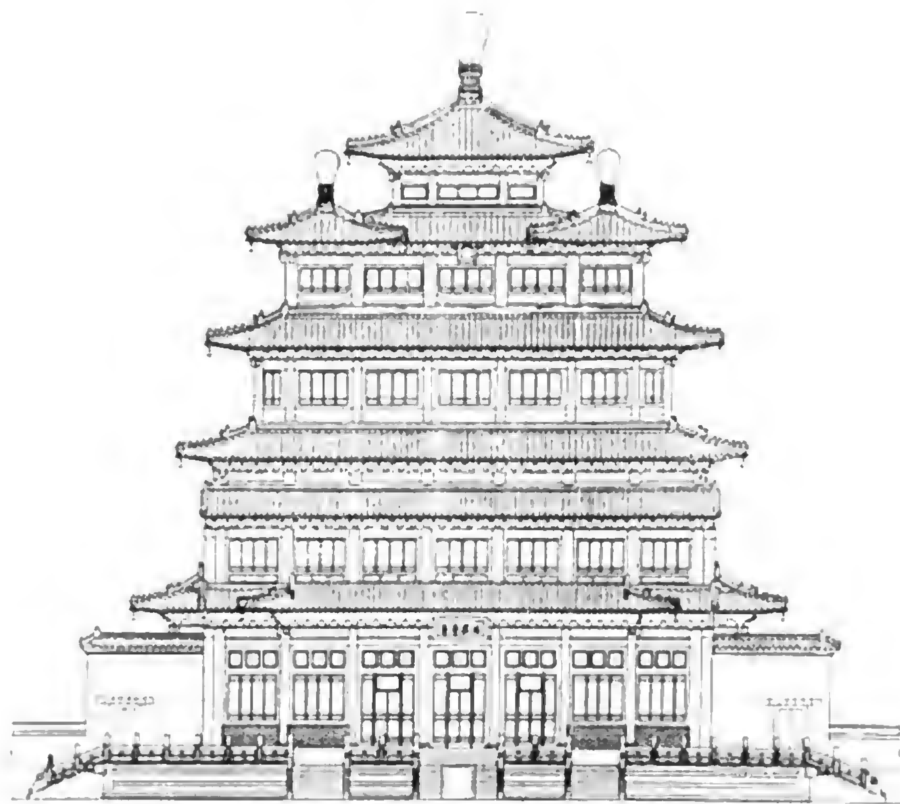


图 12－62　普宁寺大乘阁立面



图 12－63　大乘阁内千手观音像

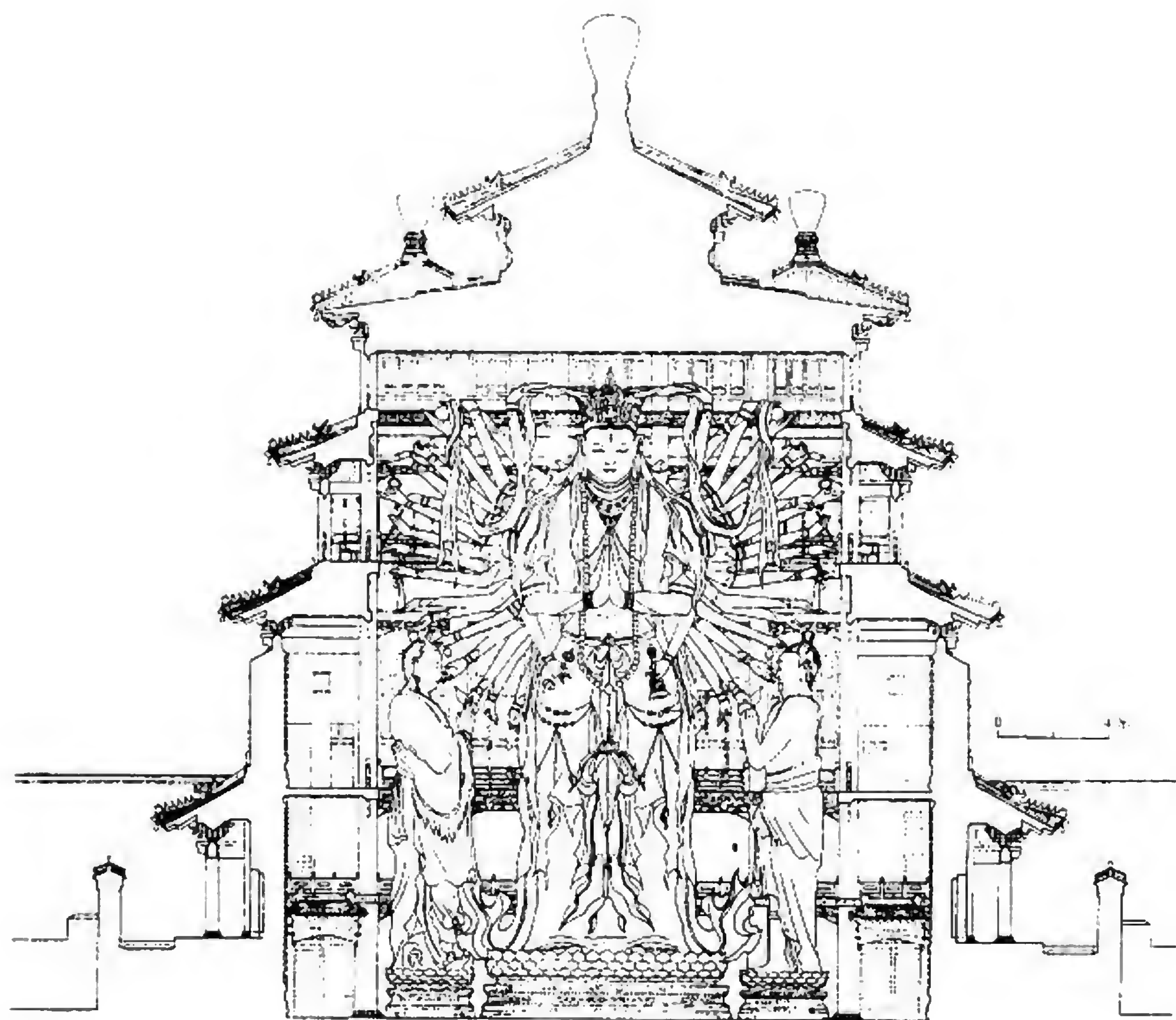


图 12-64　大乘阁剖面

鸢寺（即三摩耶庙）乌策大殿的模仿，都以五亭象征宇宙中心须弥山的五峰。按照《西藏王统记》关于桑鸢寺的记载，在乌策大殿左右还有日殿和月殿，象征日月环绕须弥山出没，四方四隅还有许多建筑，象征四大部洲八小部洲和四天王天，但现存已不完整，而大乘阁的周围仍完整保存了这些建筑。阁东西两侧各有一座矩形台殿，东为日殿，西为月殿。阁四面有四座形式各异的台殿，代表四大部洲，北俱卢洲殿象"地"、形方，质坚，保护万物生长；西牛贺洲殿象"水"，形圆，质湿，摄援万物生存；东胜神洲殿象"风"，形如半月，质地为动，长养万物滋荣；南赡部洲殿象"火"，形为三角，质暖，护持万物成熟。在四大部洲左右，又各有一座仿西藏碉房的重层白台，共八座，代表八小部洲；四隅复有四座喇嘛塔，色各不同，西北白、东北黑、东南红、西南绿，代表佛的"四智"或四大天王。连阁一起，一共十九座大小建筑，构成了一个巨大的曼荼罗。后部包围着这整组建筑，有平面呈波浪形的围墙，代表金刚大轮围山。

可见，大乘阁一组建筑，不但不能简单地用"功能"来解释，甚至也很难从艺术构图的角度来理解，更主要的是它受一种关于宇宙的理念所支配，建筑艺术家要做的，只是将这种理念用美好的形象加以体现罢了。但普宁寺的艺术构图确实是成功的，它前部以一般汉式建筑为陪衬，将最具特色的曼荼罗置于后部最高处，加以突出。而这座巨大的曼荼罗，又是汉化了的，形成了一种罕见的新颖形式，藏汉两种建筑风格由此融合了。

普宁寺的政治和宗教地位都十分重要，实际上是外八庙宗教活动的中心。蒙古章嘉呼图克图和哲布尊丹巴呼图克图每逢来承德觐见皇帝，照例都要到寺为喇嘛讲经；六世班禅来承德为乾隆祝寿，也先下榻于此，待觐见皇帝后，才驻锡须弥福寿。

普乐寺　在武烈河东的旷野上，敕建于乾隆三十一年（1766）。寺布局完全对称，外围墙为东西狭长的矩形，中轴线东西向，西方指向避暑山庄，东方直望磬锤峰，正门在西。寺内可分前（西）、后（东）两部，



图 12-65 承德普乐寺剖面



图 12-66 普乐寺侧面



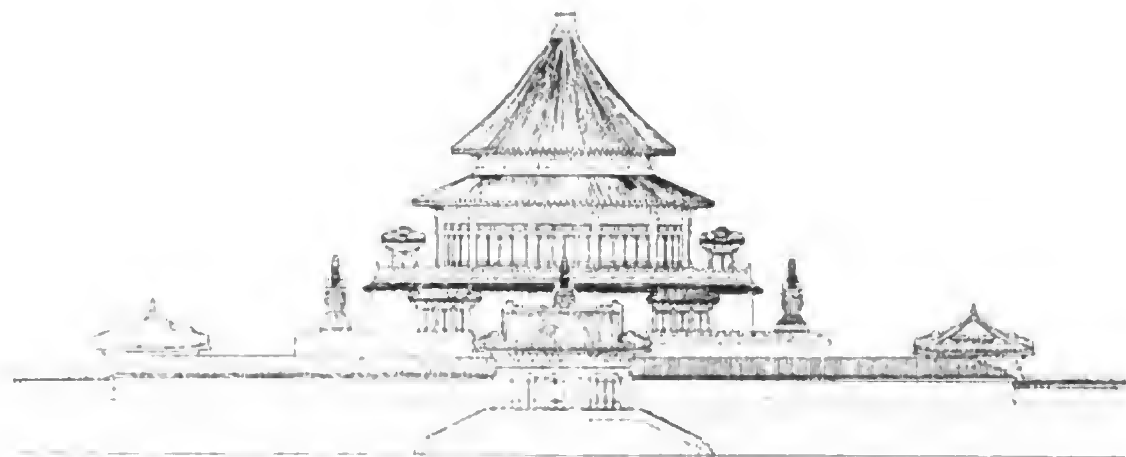
图 12-67 普乐寺全景

与普宁寺相似。前部如同一般华北官式佛寺，有山门、天王殿和大殿，天王殿前左右建钟鼓二楼，大殿前有左右配殿，一共七座建筑。后部地势陡然高起 17.6 米，顺势在台地上以群房和四门围成方院，院中有两层方形石台，各围石栏杆。上台中央建旭光阁，是普乐寺最具特点的部分，称坛城。阁、台通高达 39.6 米（图 12-65～67）。

旭光阁平面圆形，单层，二重檐，实际是一座大亭而非楼阁。覆黄色琉璃瓦攒尖顶，与北京天坛祈年殿相似，仅后者较大且为蓝色三重檐。阁内圆形白石须弥座上有木制立体坛城（曼荼罗），其上原有铜铸“欢喜佛”，面东，朝向磬锤峰。磬锤峰是一座竖立在山顶高达 38 米余的天然巨石，形如棒槌。阁内圆形藻井繁丽复杂，全部金色，正中雕龙，周绕密集层叠斗拱，极为精彩。在坛城的下层方台上，四角和四正面各有一座琉璃喇嘛塔，共八座，四角皆白色，四正面为黑（东）、黄（南）、红（西）、蓝（北）四色，都有神秘的宗教象征意义（图 12-68～70；图版 355）。坛城总体与阁一起构成密教广泛采用的九宫格式构图，是曼荼罗宇宙图式的表现。

在台阁后面，普乐寺又有一座后门，朝向东方。普乐寺规划时曾听取章嘉呼图克图的意见。他说，有乐王佛，是持轮王佛的化身，常居东向。此说可能对阁内主尊面东及寺后开辟东门有所影响，也可能另有深意存在。

喇嘛教教义复杂，受印度教的影响很大，印度教的性力崇拜观念也流入其中。性力崇拜在东北印度怛多罗（符咒）派中特别盛行，这种观念认为，体验到宇宙的阴阳对立和合之真谛，就可以达到极致的欢乐，这种欢乐无可言传，只有人间的男女之欢可比。所以，极端神秘抽象的宗教内容，却采取了十分物质的和世俗的表现方式。喇嘛教的一种男女双修像即汉族所谓的“欢喜佛”，正是此种观念的表达，被认为是修行的最高境界[25]。所以，普乐寺欢喜佛和后门朝向东方磬锤峰不是偶然的，“普乐”二字的释义亦非乾隆所理解的



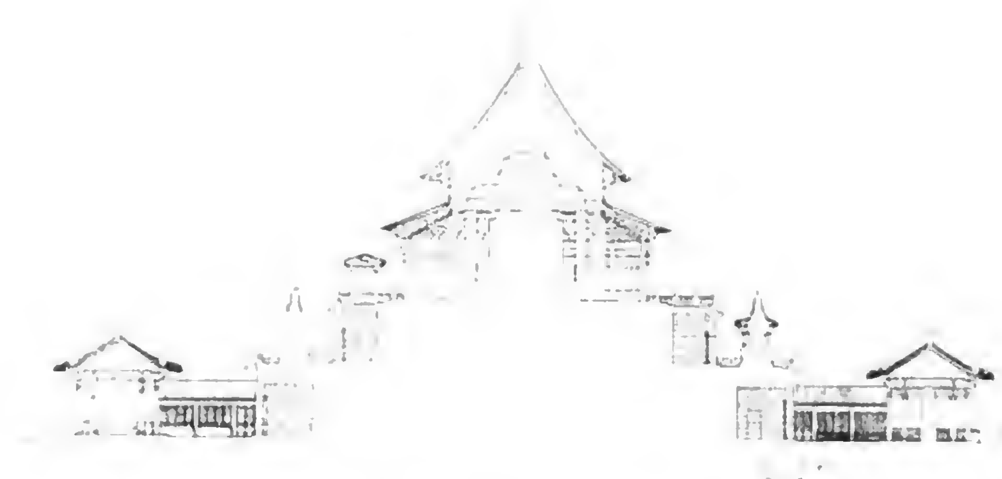


图 12－68　普乐寺旭光阁立、剖面



图 12－69　普乐寺旭光阁

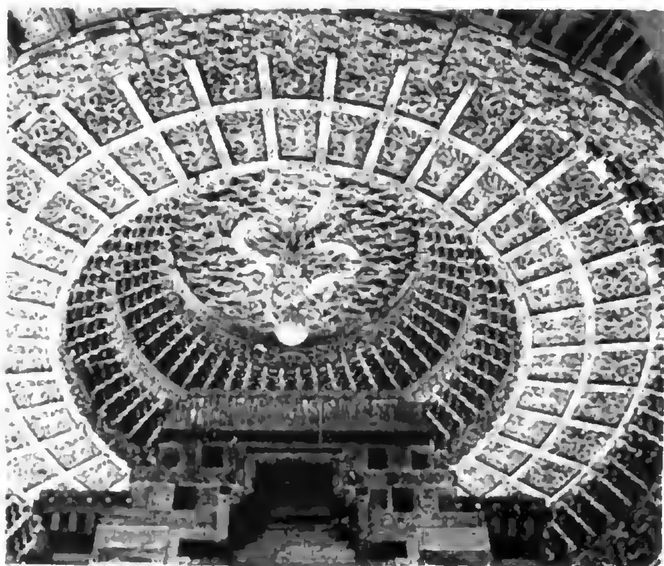


图 12－70　旭光阁藻井

“后天下之乐而乐”，磬锤峰在当地作为男性器官的象征，正是普乐寺选址及方位选择的深意所在。

普乐寺是汉族手法与藏族喇嘛教要求相结合的成功作品，顺应地形和环境，后部凸起高台和圆阁，与前部的平实有强烈对比，形成高潮并突出了主题；远观则轮廓错落，方圆互映，不同凡响。

以上二例中，主要体现藏汉两种建筑文化交融的建筑都集中于后部，正值最为动人的所在。前部则都是熟化了的汉族传统形式，在空间布局或单体造型上均无太大问题，但正因其熟化，往往也最平淡。倒是两种文化的交叉，才有较多冲破旧式孕育新风的契机。

普陀宗乘庙　建于乾隆三十二年（1767），在避暑山庄正北狮子沟对岸，占地达 22 公顷，是外八庙中规

模最大者。“普陀”就是“布达”，可以见出其形制是拉萨布达拉宫的模仿，但加入了很多汉式建筑手法。

全庙地形前低后高，高差颇大。总平面可分前中后三部。前部基本是汉式建筑轴线对称布局：沿中轴线顺置城楼样的山门、巨大的碑亭和在一座台子上并列五座瓶式喇嘛塔的五塔门，还有琉璃牌楼，轴线左右有一些台殿。中部沿山坡散点布置十余座小的“白台”和喇嘛塔，类乎藏式的自由式布局。后部山坡高处即仿布达拉宫而建“大红台”，通高42.5米、全宽150余米，是全庙主体。大红台又可分左中右三部，即中部的红台和东西两侧的白台。红台最大，下面也有横向白台（开三层假窗，实为基座），把东、西白台连接起来，明显仿自布达拉宫的红宫和东、西白宫。台顶也露出几座覆以黄琉璃瓦的汉式屋顶。但这些“台”，实际上是外绕平顶楼房的一个个方院。红台由三层楼围成（外观七层，下四层实为基座，开假窗），内建方形重檐攒尖顶万法归一殿，殿方七间。在东西白台内分建戏台和千佛阁。中央红台包括“台”内的万法归一殿，平面形如回字，是“都纲法式”的变体。普陀宗乘庙在总体布局和大体量的组合方式上有明显的西藏作风，而局部处理则多为汉式，如砖墙的收分没有藏式建筑石墙那么显著；红台正中模仿布达拉红宫上下一条阳台的构图，但代之以六层汉式琉璃顶拱龛；台顶模仿藏式“便玛”装饰横带，而代之以一列琉璃佛龛等。这些拱龛或佛龛本身，都是清官式做法（图12－71～73；图版356～358）。

总的来说，普陀宗乘的“大红台”虽然还算得上是宏大的、错落有致的或辉煌的，但比起布达拉宫气魄远远不及，且意重模仿，虽加进汉意而创造性不足，勉强而不自然。尤其万法归一殿，竟深陷于三层高的楼屋紧紧包围之中，有若坐井观天。立面上的几座汉式屋顶，从现场仰视角度，实际上往往并不可见。散布于全寺各处的众多类似碉房的“白台”，实际也只是一圈围墙，墙上开着假梯形窗，墙内中空，没有什么实际作用，如同布景。看来，设计者未得藏式建筑的真谛，也就不能做出更多创造性的贡献了。

须弥福寿庙　在普陀宗乘东邻，敕建于乾隆四十五年（1780），作为前来赴乾隆七十寿辰的六世班禅的行宫。

须弥福寿庙之名源自班禅常年驻锡地日喀则札什伦布寺，“札什”意为福寿吉祥，“伦布”意为须弥山，此庙为班禅行宫，故名。乾隆称：“因仿后藏班禅所居札什伦布庙式，于山庄特建此寺，以资安禅。”实际上札什伦布寺与此寺一横一纵，相差极大，不像布达拉之于普陀宗乘尚有迹可寻。所以此之所谓模仿，不过一种说法而已。



图12－72　普陀宗乘庙大红台内



图12－71　承德普陀宗乘庙全景

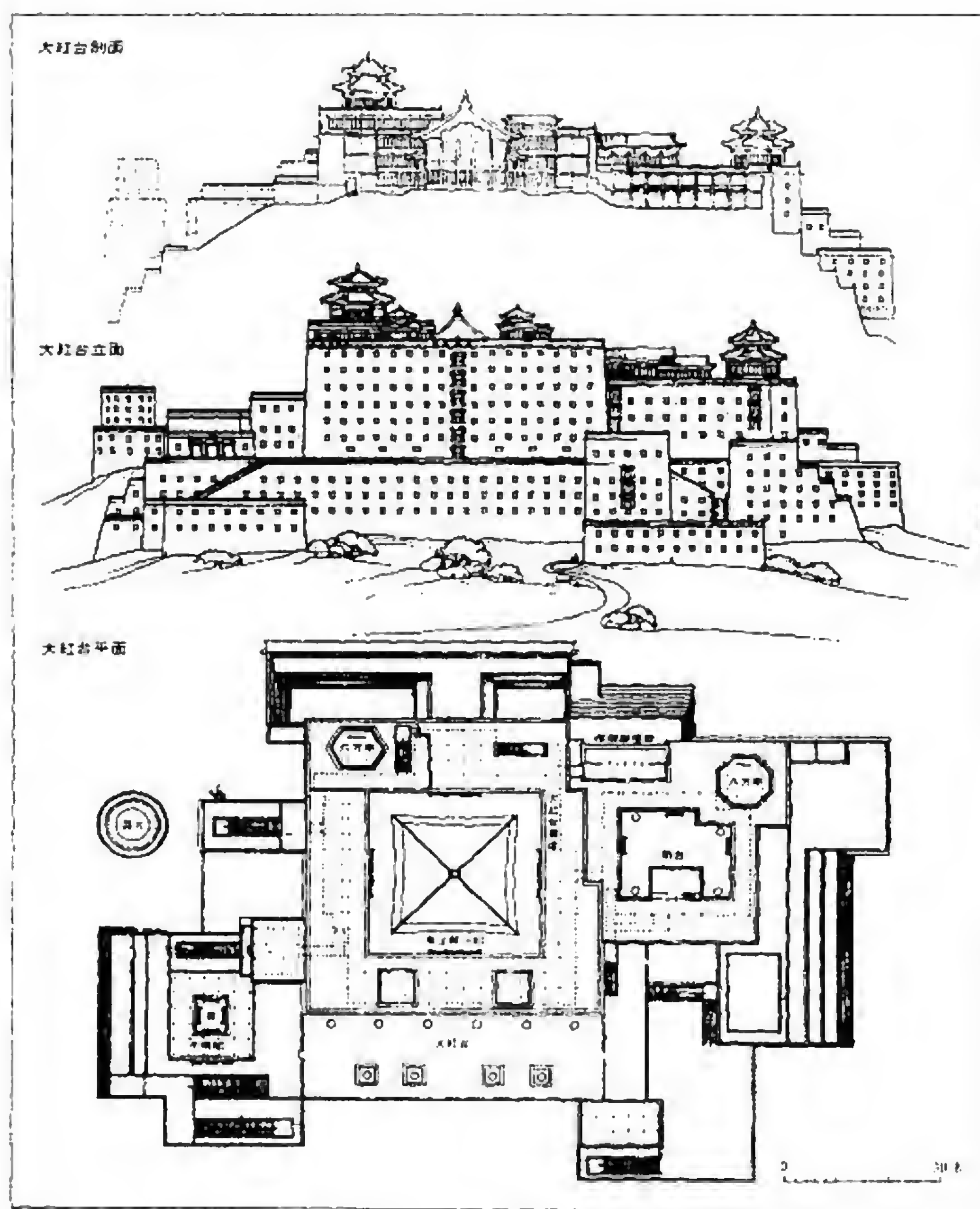


图 12－73　大红台

寺呈南北狭长的矩形，中轴线上顺南低北高的地势分为三部（图 12－74、75）。前部完全对称，全是清代官式做法，布局与普陀宗乘类似，以巨大碑亭为中心，南为城楼式寺门，北为琉璃牌楼，东、西各一小门，东南、西南各一角台。与普陀宗乘不同，主体建筑不在后部而在中部。中部顺高起的地势在中轴线上建“大红台”，台东南毗邻东红台，西北接连楼房吉祥法喜殿即班禅住所，东北隔假山园林为生欢喜心殿，正北还有万法宗源殿。大红台与东红台实际也是由平顶楼房围成的方院。外墙砖石砌筑，有收分，抹灰刷红，开藏式梯形窗。有些是假窗，有的窗加有汉式琉璃垂花门形窗罩。

大红台围楼高三层，平顶四角各有一座小护法神殿，方院里类似普陀宗乘大红台，建妙高庄严殿，方形，高三层，重檐攒尖顶，覆鎏金鱼鳞铜瓦。上檐每斜脊各有两条金龙分向宝顶和四角；宝顶为鎏金喇嘛塔形，金耀辉煌。殿内有三层回廊。大红台包括妙高庄严殿在内的总体和殿内回廊，都组成回字形平面，大殿和小护法殿又呈一大四小曼荼罗式格局（图 12－76、77）。寺后部已在山上，于中轴线上建八角琉璃塔，挺然耸立，作为全寺的结束。

须弥福寿庙的妙高庄严殿同样深陷在层楼的包围之中，屋顶被严重遮挡。但全寺布局自由而不散漫，较普陀宗乘略胜一筹。环境清幽，松柏成荫，在某些地段如吉祥法喜殿或生欢喜心殿前，常有美好的景观出现。

总观以上四庙，在吸收藏族传统建筑文化的方式上，普宁与普乐更重在“意”，普陀与须弥更偏于



图 12－74 承德须弥福寿庙全景



图 12－76 须弥福寿庙大红台



图 12－75 清《热河志》"须弥福寿庙图"



图 12－77 大红台上北望

"形"。前二寺的创造性较强，两种建筑文化的融合也较自然，少斧凿之痕。后二寺多有勉强之处，未至化境。但前二寺仍多汉式，后二寺却更多异乡情调，往往能予人以新颖之感。孰优孰劣，见仁见智，殊难定评。

汉式喇嘛庙

雍和宫 在北京城内东北角，是北京最重要的喇嘛庙，也是清廷总管内地喇嘛教事务包括外八庙的机构所在。

雍和宫原为雍正即位前居住的雍亲王府，始建于康熙三十三年（1694），雍正三年（1725）改称雍和宫。雍正死后曾停柩于此，改绿琉璃瓦顶为黄色。乾隆九年（1744）改为喇嘛庙，仍以宫名。十五年西藏内乱平定，七世达赖进贡白檀木，在庙内木雕巨大弥勒佛像（图 12－78）。

雍和宫为汉式喇嘛庙，但在改宅为寺的过程中也融进了一些西藏作风。寺坐北向南，最前为一横长矩形广场，广场南缘为红墙，余三面各建一座三间七楼牌坊，从东、西牌坊入寺，过北牌坊向北，经过长达约100米的甬道达南门昭泰门。广场是改寺以后扩建的，既壮观瞻，也是喇嘛举行"打鬼"法会之所（图 12－79）。

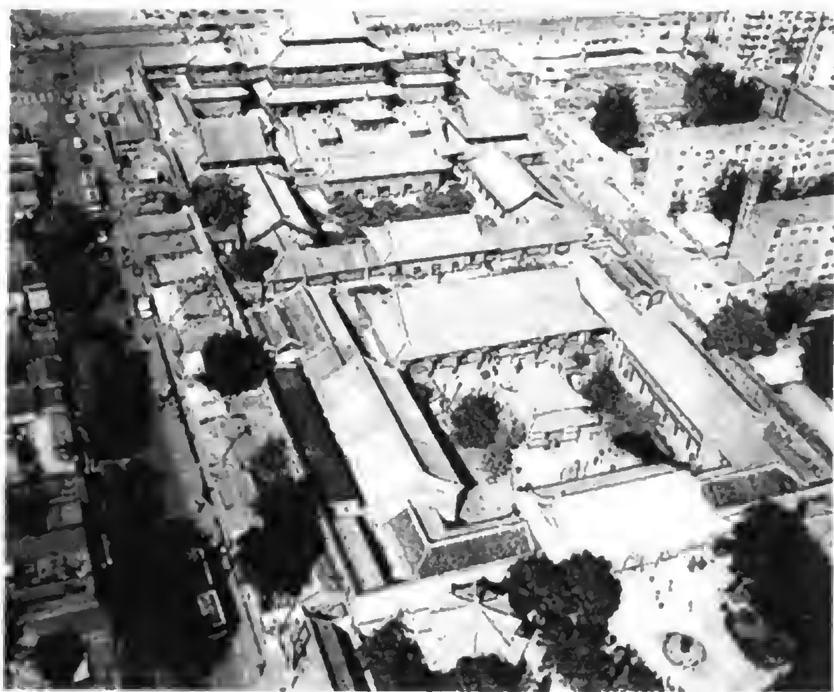




图 12－79　雍和宫广场

图 12－78　北京雍和宫鸟瞰



图 12－80　雍和宫万佛阁



图 12－81　山西五台慈福寺

昭泰门后，寺的前部建筑大体沿原王府之旧，布局较疏朗，中轴线上有天王殿、雍和宫殿（正殿）和永佑殿。天王殿前左右建碑亭和钟楼、鼓楼，永佑殿后左右以廊庑连配殿形成向北环抱的三合院。寺的后部则应宗教要求全部拆除重建，布局较繁密，是形成宗教气氛的重点。三合院之北是法轮殿，左右又各一方楼。法轮殿用为经堂，是群集诵经之所，前后出抱厦，平面若十字，面积广大，殿顶循“曼荼罗”象征宇宙的概念耸起五座天窗，上有顶若五亭。法轮殿后正中万福阁为佛殿，内奉木雕大佛，高 17.6 米。左右又各挟持一较小方阁，三阁上部以跨空阁道相连，是唐代常有而以后罕见的手法，非常繁丽辉煌。三阁以后有一排横屋，为全寺的结束（图 12－80）。

雍和宫以宅改寺，事涉汉藏两种建筑文化，布局前弛后张，最后以三阁高峙作为高潮，宗教气息浓厚，是成功的艺术创造。

北京还有一些喇嘛庙，最早始于元初，明清继之，大多建有喇嘛塔。五台山也有一些喇嘛庙，称十座黄庙，实际不止此数，但多系遵顺治、康熙旨意将原来的“青庙”即汉族的禅寺改造而成，连最初的喇嘛也由原寺和尚充任，建筑也全然汉式（图 12－81）。

第三节　喇嘛塔

喇嘛教相当重视建塔，所造之塔与传统中原佛塔，无论概念或造型都完全不同，丰富了中国佛塔的内容，习称喇嘛塔。喇嘛塔可分单塔、过街塔和金刚宝座塔三种。单塔形体如瓶，习称瓶式塔。过街塔是在中辟通道的台座上并列数座单塔。金刚宝座塔是在一个台座上建正中一大塔、四角各一小塔，按九宫格方式组合。

一　瓶式塔

瓶式塔据称系"取军持之象"。"军持"，梵音，即随身携带贮水以备净手的净瓶。其实此式塔型早已出现，只是不称为瓶式罢了，如酒泉、敦煌和吐鲁番发现的十几座北凉时期的小石塔，就与瓶式塔相类，敦煌石窟和克孜尔石窟唐代壁画中也有与之接近的形象，实为印度圆形古坟窣堵波的变体。只是因为中原建筑包括佛塔皆以木结构为主，加之审美心理的原因，中国人更倾心于可以登临的楼阁式塔，至少也是接近楼阁的密檐式，故此种"瓶式"塔型长期未得流行。西藏建筑多用砖石，此式塔才重新从印度传入，在喇嘛教中得到更多采用，并随同喇嘛教流行至于中原。

瓶式塔自下而上大致分为三段，即塔座、覆钵（塔身）和塔头。塔头又可分相轮（十三天）、宝盖和宝顶。按喇嘛教的一种说法，宇宙由"六大"构成，即地、水、风、火、空、识，塔座寓意为地，覆钵为水，相轮为风、宝盖为火，宝顶为空，全体寓意为地生水，水生风，风生火，火生空，而空无所生，即四大皆空，最后成就为识。各派还有其他不同说法，也就不能深究了（图 12－82）。

元代的瓶式喇嘛塔，保存完好而富有特色者以北京妙应寺白塔最为著名，其次为山西五台山塔院寺白塔。明清以后，西藏江孜白居寺塔、内蒙古席力图召塔、北京北海白塔和乌审召喇嘛塔院八角塔等，都比较著名。从元代历明至清，瓶式塔的大致发展过程是比例由粗巨雄壮转向纤瘦清丽。

妙应寺白塔　在元大都西城中门平则门（今北京阜成门）内道北。早在辽道宗寿昌三年（1096），此处

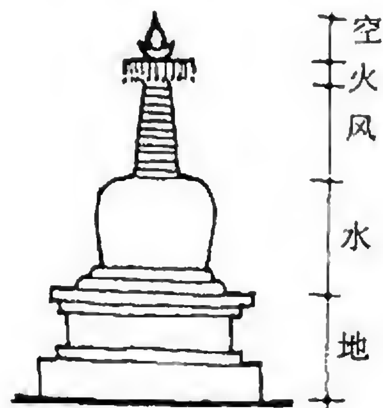


图 12－82　喇嘛塔之"六大"寓意

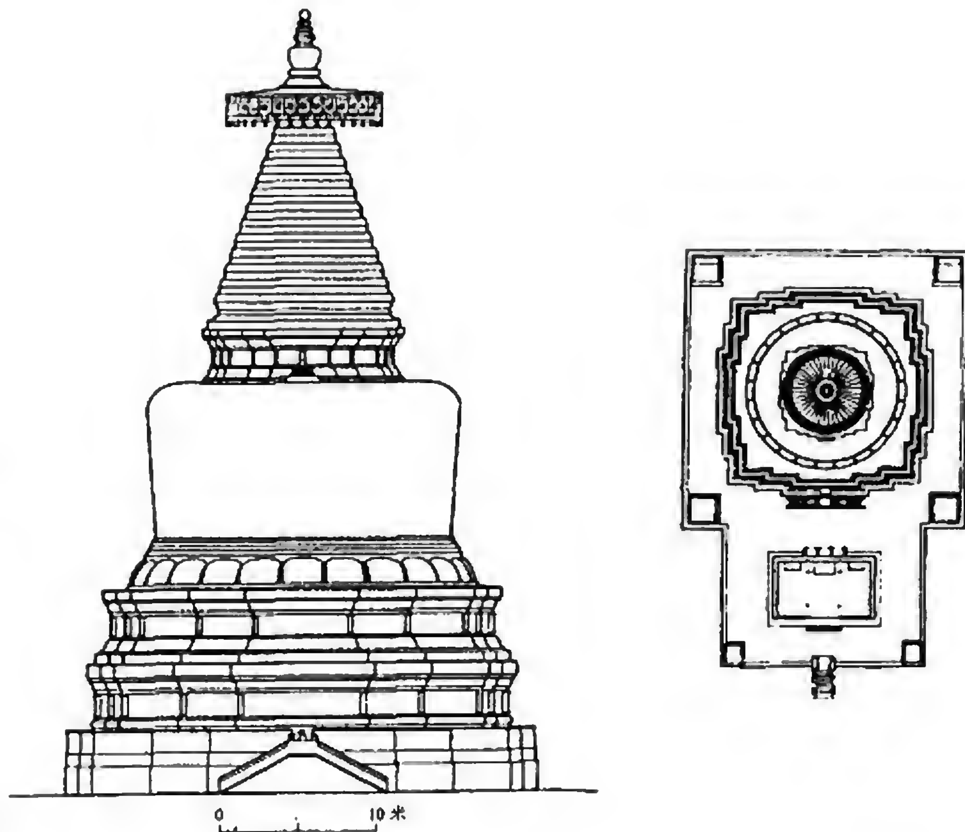


图 12－83　北京妙应寺白塔平、立面



图 12－84　北京妙应寺白塔

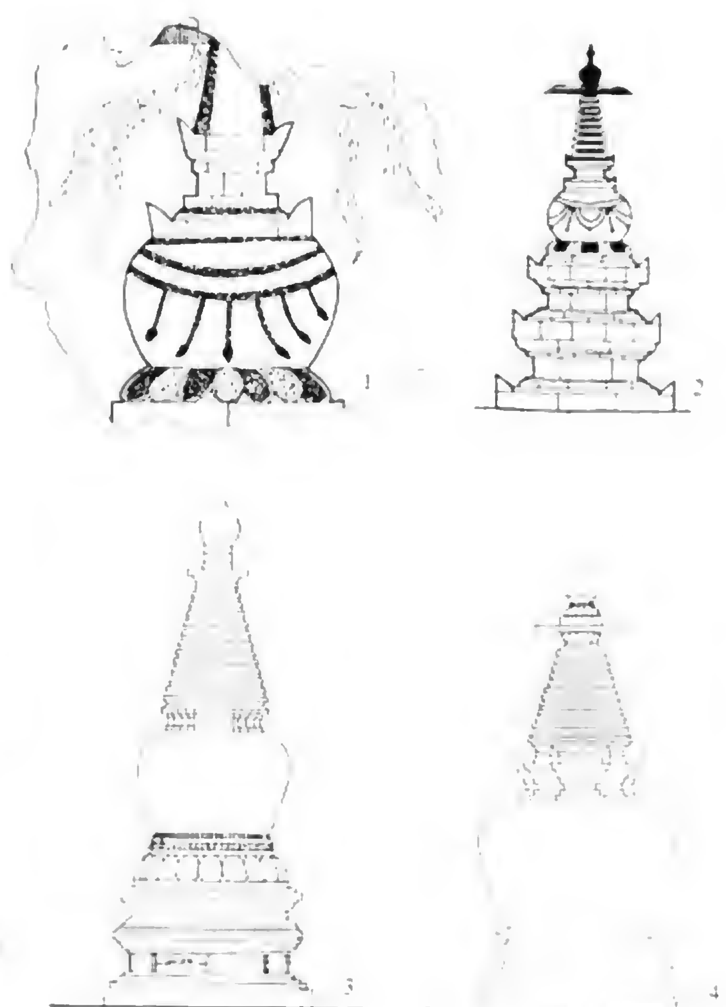


图 12－85　元代喇嘛塔形象数例

1　吐鲁番出土丝幡　2　敦煌石窟元代壁画

3　北京护国寺西塔　4　护国寺东塔

曾有过一座舍利塔，元世祖至元八年（1271）即元朝建立的当年，毁辽旧塔，建此塔，用了八年时间，与大都同时建成。塔成后复于塔前建“大圣寿万安寺”，明天顺元年（1457）改称妙应寺，现称白塔寺。

此塔十分雄壮，全高达 51 米，上下分三段。下段为三层基座，平面都是多角折角十字，最下层基座垂直面由下而上作两次稍微收进，简洁朴壮；上二层为须弥座，在束腰部各折角处刻出角柱，较丰富华丽。中段为塔身，平面圆形，实心，比例粗壮，肩部圆转而下以斜线内收，身下有比例颇大的覆莲座及线道数层。据记载，当初塔身还琢有单杵、宝珠、莲花、交杵等藏传佛教图象，并“联绵珠网，交络华缨”（元《圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文》），现皆不存。上段在塔身上先置刹座，为折角亚字形须弥座，俗称“塔脖子”。座上有巨大的实心相轮十三层，层层显著收小，称“十三天”，承托塔顶。塔顶是在青铜制直径达 9.9 米的巨大宝盖上，置高达 5 米的铜喇嘛塔，宝盖周边垂流苏状镂空铜片和铜铃。

全塔坐落在一丁字形高台座上，台上除此塔外尚有前殿，各转角处立一小方亭，均为汉式建筑。一塔四亭，仍是曼荼罗的意象（图 12－83、84）。

此塔除塔顶为铜质外全为石心砖表，外涂白灰，光洁如玉，故又称“玉塔”。铜制塔顶显金色，金白对比，崇高圣洁。全塔比例匀实壮伟，气势雄浑阔大，是喇嘛教瓶式塔造型最杰出的作品，昔人谓此塔“精严壮丽，坐镇都邑”（《顺天府志》卷七引《大元一统志》），与大都的气魄十分协调。

塔的设计者为尼泊尔青年艺术家阿尼哥。中统元年（1260）阿尼哥十七岁，随尼泊尔匠师团来到西藏，在拉萨主持建造了“黄金塔”，十八岁入朝，设计此塔时二十八岁。阿尼哥作品甚多，平生所成有三座塔和九座大寺，还有祠祀道观多所。他还擅长绘画、雕塑和工艺，“凡两京寺观之像多出其手”（《元史·阿尼哥传》）。

现存元代喇嘛塔还有北京护国寺东塔、武昌黄鹤楼白塔等，在敦煌和吐鲁番元代壁画中也可见到。与清代同类塔相比，元塔比例粗壮，塔身下有很大的覆莲，相轮下部特宽，上部收分显著，顶有宽大的宝盖。元代此种塔式在西藏称“噶当觉顿”式，传为噶当教派所创，藏语“觉顿”即塔。以后格鲁派兴起，推行只称

"觉顿"的新塔式，整体变雄大为秀丽，塔身较细而高，相轮较细而直，华盖小或无，明中叶后影响到中原，清以后通行[26]。在西藏元代萨迦北寺宣旺确康殿内有两座喇嘛塔，也是噶当觉顿式，形制与妙应寺塔大体相同，而相轮部分比例稍小，时代应晚于妙应寺塔（图 12－85）[27]。

喇嘛塔以其富于宗教意味的独特风姿，一变两宋辽金以来中原佛塔奇巧绮丽的世俗化趋势，具有宗教所需要的超脱神韵。

五台山塔院寺白塔 形象与妙应寺白塔相近，高 21 米，相轮比例也很大，但收分没有那样峻急，相传也是阿尼哥的作品[28]；明永乐五年（1407）曾重修，造型感似较妙应寺塔稍欠（图 12－86）。

白居寺塔 在西藏江孜市西端白居寺内，建于明永乐十二年（1414），是西藏现存较早的瓶式喇嘛塔。全塔也可分基座、塔身和塔顶三大部分。基座特大，四层，平面为多角折角十字，即方形各面中部向外凸出，均凸出两次，共有二十个阳角。基座各层均由平顶房间组成（底层特高，座外包有一圈外墙，故外观有若五层），上层都比下层退进很多，退进处下层的平顶就成了上层的外部走道。各层壁面都是白色，上部横束彩饰和"便玛"带。四层周边共有七十六间大小龛室，放置佛像，据说总数可达数万尊之多，故此塔又称"十万佛塔"。塔身比例矮壮，呈上部稍粗的圆筒状，白色，四面有门，门周饰以华丽的彩色浮雕，是以后所谓"眼光门"的滥觞。塔身上盖着圆檐，檐下有比例不大的斗拱。塔顶由折角十字刹座、巨大而同样矮壮的相轮、很大的宝盖及宝顶等组成。刹座各面只凸出一次，折出也不多，基本方形，四面有门，上面也有斗拱托着短檐。相轮密接十三层，收分特别显著。宝盖圆形，下有多个斜撑。宝顶为小喇嘛塔。相轮外涂金色，宝盖和宝顶为铜质鎏金，辉煌夺目（图 12－87）。

此塔去元未远，仍有许多元塔的特点，如基座大、塔身粗矮、相轮粗巨且收分峻急等，加以此塔水平线道特多，更强调了横向感，各轮廓点的连线形成金字塔式构图，十分稳定壮健。色彩和细部形象也特别丰富而强烈。

值得注意的是，此塔刹座各面正中都绘有一对佛眼，与尼泊尔萨拉多拉窣堵波式佛塔（据称建于公元前三世纪印度孔雀王朝）刹座上所绘者相同。两者总体格局也颇相似，透露出西藏喇嘛塔的渊源。

在萨迦北寺西部建有噶当觉顿式塔多座，其中一座与白居寺塔几乎完全一样，"覆钵"也是圆筒形，只是基座下面又有特高的基台，刹座的平面是圆形[29]。

看来，元代及元明之际，噶当觉顿式塔的"覆钵"有两种做法，一为圆筒状，上覆短檐，若白居寺塔；



图 12－86 山西五台塔院寺白塔



图 12－87 西藏江孜白居寺塔


图 12－88　甘肃敦煌白马塔


图 12－89　青海湟中塔尔寺喇嘛塔


图 12－90　内蒙古呼和浩特席力图召塔

一为肩部圆削，如妙应寺塔。明清以后，圆肩者成为统一的做法。

敦煌白马塔　在敦煌称为“沙州故城”的古城址中有土砌喇嘛塔一座，高约 12 米，据称是为瘗葬前秦高僧鸠摩罗什的负经白马而建，故名白马塔。但此塔绝非前秦遗物，从形制看可能建于明清之交。塔上镌石题曰“道光乙巳（1845）……重修”，此外再无更早建造的记载。在古道废城映带之下，夕阳西下时，此塔为古老的沙碛增添了景致（图 12－88）。

此外，青海湟中塔尔寺中某塔，从形制看也像是建于明代（图 12－89）。

席力图召塔　始建于明末即十六世纪末的席力图召，内有瓶式塔一座，风格以繁细为主。方形基台上承四层方形基座，上为圆肩覆钵，再上为十三天和塔顶。十三天较细，已有“觉顿”式的特点。席力图召塔雕饰繁富，基台基座刻“八宝”和梵文，眼光门的雕饰更为细密，覆钵肩上刻“联绵珠网，交络华缨”。塔顶下附双耳，也是此塔首见（图 12－90）。

北海白塔　在北京西苑即今北海琼华岛上，建于清顺治八年（1651）。琼华岛南坡有永安寺，塔即置于寺后岛山峰顶，连基台共高 35.4 米。基台平面凸形，在塔前凸出部建一小殿，塔即坐落在基台后部正中。塔基座平面为折角十字，塔身比例高瘦，在基座与塔身之间有三层名为“金刚圈”的圆线脚。塔顶相轮细长，收分小，宝盖也不大，最高处为鎏金火焰宝珠。此塔除宝盖宝珠外通身洁白，只在塔身正面眼光门的龛内有红底金色梵文（图 12－91）。

此塔是西苑的主题点景建筑，清雅秀美，与白居寺塔的粗壮豪放恰成对比，可作为清代觉顿式喇嘛塔的代表。

乌审召喇嘛塔院八角塔及其他清代瓶式塔　内蒙古乌审旗乌审召塔院有多达百座以上的瓶式塔，建于清代，绝大多数是圆形平面，与北海白塔相近，属觉顿式。只有一座，其基台、基座和塔身的平面都是八角形，相轮则是正方形，比较特殊，而造型颇佳。基台颇高，台前附建的木构门廊形象稍欠，可能经过后代改建（图版 12－92）。

清代所建喇嘛塔甚多，其较著名的如塔尔寺小金瓦寺寺前广场上的一排八座灵塔、山西五台镇海寺章嘉国师塔，以及敦煌莫高窟窟前多座小土塔等。塔尔寺八座灵塔大小形制全同，都作喇嘛塔式，象征为佛的“八相”，即释迦牟尼从诞生到涅槃的八个重要生活阶段。章嘉塔为石塔，有复杂的雕刻，在八角形基座各面分刻一相，也是八相。莫高窟前大泉两岸的六座土砌喇嘛塔，都是当时僧人的墓塔，高 3～12 米。小的精细



图 12－91　北京北海白塔



图 12－92　内蒙古乌审旗乌审召喇嘛塔院八角塔



图 12－93　山西五台镇海寺章嘉国师塔



图 12－94　章嘉塔塔身石刻



图 12－95　敦煌莫高窟前土塔

匀称，仪态万方；大的苍古浑朴，雄峙一界。这些塔的十三天部分，比例都相当细瘦，表现出清塔的特征(图 12－93～95)。

二　金刚宝座塔

本书介绍桑鸢寺和普宁寺的时候，已经多次提到“曼荼罗”的观念。金刚宝座塔也是这一观念建筑化的表现。其构图是中央一座大塔，四隅各一小塔，坐落在同一个高台座即金刚宝座上，中央大塔象征金刚界佛部主尊大日如来所居的宇宙中心须弥山，四隅小塔象征金刚界其他四部即金刚部、宝部、莲花部和羯磨部的部主，五塔即为“五佛座，金刚界五佛之宝座也”(《秘藏记》)。总的精神与桑鸢寺或普宁寺一样，同是喇嘛教宇宙图式的体现，只是金刚宝座塔专注于体现金刚界，桑鸢寺、普宁寺则着眼于体现整个庙宇。

我们在魏晋南北朝章中介绍过敦煌莫高窟北周第 428 窟西壁壁画“金刚宝座”式塔，其“金刚宝座”仅

置于中间大塔下，四角小塔则无。此塔形制应来自印度的佛陀伽耶大塔[30]。据玄奘《大唐西域记》所录当地传说，佛陀伽耶大塔的意义主要在于纪念佛在金刚座上的成道，同窟其他壁画也都表现佛的经历，共同概括佛的一生[31]。当时喇嘛教还远未形成，但佛陀伽耶大塔在纪念佛成道的同时，也表现了印度古代的“曼荼罗”宇宙观念。所以，含有多种印度宗教因素特别是佛教密宗成份的喇嘛教，承接此“曼荼罗”观念，并以多种方式包括金刚宝座式塔来加以表现，与佛陀伽耶大塔相类，是可以理解的。

自北朝而宋金，各代都有类似金刚宝座式塔的形象出现，只不过不将它们算作是喇嘛塔罢了。除敦煌第428窟所绘外，如云冈第6窟、朔县崇福寺藏北魏九层石塔、济南唐代九顶塔、唐辽房山云居寺塔、华北许多各角附有塔式隅柱的辽金密檐塔及正定金代华塔等，都是较著名的例子，总数也颇可观。还有一些已佚失，只见于记载，如《续高僧传》卷二十六记隋代韩州修寂寺云：“有砖塔四枚，形状高伟，各有四塔镇以角隅，青瓷作之，图本事。”其“角隅”之塔是附着在大塔上的塔式角柱，还是与大塔分离，所述不明，据一砖一瓷推测，以分离的可能性较大。不管怎样，总体构图都是金刚宝座式，一寺之中竟有四座之多。

现存较重要的喇嘛教金刚宝座塔都不在西藏，而在北京和内蒙古，著名者如北京真觉寺塔、碧云寺塔、西黄寺清净化城塔，呼和浩特慈灯寺塔等。昆明官渡妙湛寺前也有一座，叫妙应兰若塔。

真觉寺塔 在北京西直门外，明成化九年（1473）建。真觉寺又名正觉寺、五塔寺，与塔基本同时建成。寺南向，塔位于寺内中轴线上前后两座大殿之间。据载，“成祖文皇帝时，西番板的达来贡金佛五躯、金刚宝座规式，诏封大国师，赐金印，建寺居之。寺赐名真觉。成化九年诏寺准中印度式建宝座……”（明·刘侗《帝京景物略》卷五），此之中印度式的“金刚宝座”，应即佛陀伽耶大塔。“西番”即西藏，“板的达”藏音，又译“班的达”，是得道高僧的意思。真觉、正觉都是佛得道成无上正觉的意思，可见真觉寺塔在象征金刚界的同时，仍有纪念佛成道的含义。

真觉寺塔的五塔共置于一座高台座上。座平面方形略纵长，最下有低平基台，基台上为石砌须弥座，布满浮雕，上部砖心石表砌为高台，共高7.7米，前后开券门通向座内回廊，南券门与回廊之间有一小方厅，厅左右壁砌梯级，盘旋通至台顶。廊内实体四面中央开佛龛。座外在须弥座以上的壁面有五条短檐，檐间每层满刻小佛龛。座上有五塔一亭。五塔皆石砌，中塔最高，约8米余，为汉式方形十三层密檐塔，塔下在须弥座、底层及檐间满饰浮雕，顶为一小型瓶式塔；四隅四塔形象同于中塔而稍低，高约7米，十一层檐。在中塔前（南）立一亭，是上台梯级的出口。全塔雕饰都是喇嘛教题材，如佛八宝，梵文、小佛像、天王、罗汉等，细腻生动[32]。按喇嘛教的说法，金刚界五部部主即五佛各有坐骑，分别是狮子、宝象、宝马、孔雀和迦楼罗，在各塔须弥座上即分别刻有这五种动物，更明确显示以五塔代表五佛（图12－96）。“板的达”所贡的“金佛五躯”，显然也就是此五佛了。



图12－96 北京真觉寺塔

建筑不像绘画或雕塑，本质上并不具备指事状物的功能，最多只能象征性地“表现”某种特定的观念。建筑又确实是一种造型艺术，在表现观念的过程中，必须通过诸如方位、大小、形状、色彩……等等形象的造型要素与观念的形象要素一一对应，才能使“表现”成为可能。这种可以一一对应的“异质同构”的东西，就是“建筑”与“观念”相通的途径。所以，不是所有特定的观念都可以或适宜用建筑来表现，也不是所有的建筑都必得表现某种特定的观念。如果一定要以建筑来体现，如上例所示，使某一塔体现为某一佛，往往只有借助于雕塑或绘画，这时的“表现”已经向着“再现”转化了。有意思的是，人类的某一特定观念，往往是通过形象思维方式形成的，例如“曼荼罗”所体现的关于宇宙的观念，就是形象思维的结果，又如中国古人一整套关于四时、四方、四维、四色、四神的一一对应，或阴阳观念与奇数偶数的对应，都离不开形象思维。这些，都为建筑的象征提供了很好的前提。

然而，需要十分强调的是，建筑艺术的文化内涵，却并不主要在于它是否象征性地表现了某种特定的观念。正如上述，那种表现特定观念的建筑充其量也不过是少数。普遍存在的建筑文化，主要体现为建筑所包涵的具有普遍性、一般性和非特定性的文化内蕴，即深藏于审美习惯、趣味、爱好、风尚之中的某一文化圈的精神文化的一般状况，由此化合而造成时代性、民族性、地域性的种种风格差异。

清净化城塔　在北京西黄寺内。西黄寺于清顺治九年（1652）专为五世达赖进京而建，作为他的驻锡地。西黄寺的总体布局和单体建筑，都是汉式风格。乾隆四十五年（1780）六世班禅来朝，也驻锡于此，同年在此圆寂。四十七年，在寺后部中轴线上建此塔，安瘗他的衣履，故又名班禅塔。

清净化城塔总体上是金刚宝座式。五塔下有两层砖砌基台，下层方形，周绕琉璃砖栏杆，正面建白石牌坊；上层较高，平面为折角十字，正面设台阶，沿边有白石栏杆。中心大塔作瓶式，为了突出它的高度，避免上层基台栏杆对塔的遮挡，在塔下加了一个颇高的八角形须弥座。须弥座之为八角平面而不是喇嘛塔常用的折角十字，是考虑到大塔与四隅小塔之间的通道应有足够的宽度，也消除了层层凸向人们的棱线产生的不快。全塔以此须弥座与人眼相距最近，因而在此密布复杂的浮雕，都是喇嘛教题材。塔身圆肩下收，身下承以有折角十字基座的覆莲。塔身以上为收缩了的塔脖子、带双耳的十三天和刹顶。此塔除了比例和谐，造型端丽，以及局部处理考虑周详和细部浮雕的精美之外，值得注意的还有色彩上的处理：十三天和十三天以上，表面全部鎏金，以下皆纯白，用汉白玉雕造，庄重纯洁，纪念性格很强。四角的四座小塔为汉式经幢，也用白石雕成，体量较小以突出主体（图 12－97；图版 361）。



图 12－97　北京西黄寺清净化城塔



图 12－98　呼和浩特慈灯寺塔



图 12－99　北京碧云寺塔

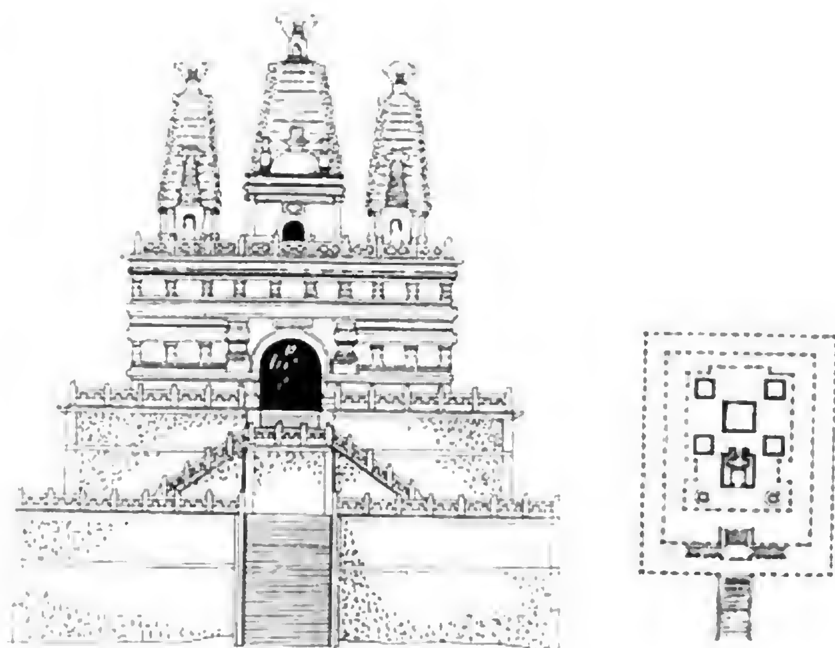


图 12－100　碧云寺塔平、立面



图 12－101　湖北襄樊广德寺多宝塔



图 12－102　云南昆明妙应兰若塔

慈灯寺塔　在呼和浩特慈灯寺最后部，建于清雍正五年（1727），显然模仿了真觉寺塔，只是基座前部凸出，五塔檐数较少，正中大塔七层，四小塔五层。塔通高 16.5 米，规模也与真觉寺塔相当。全塔砖建，基座壁面以短檐分为七层，只在基座上缘、下缘、平面转角处和券洞镶白石，各层塔檐及塔刹为琉璃。此塔造型比例不如真觉寺塔，基座高而窄，气度不够从容。券门太大，有失尺度（图 12－98）。

碧云寺塔　碧云寺在北京西北香山东麓，创于元代。明正德中，太监于经在寺后高地建造生圹，后来死于非命，未能葬在此处。以后宦官魏忠贤扩建此生圹及全寺，同样死于非命，亦未能入葬。清乾隆十三年（1748），在此墓圹之上建造了金刚宝座塔。

碧云寺塔比真觉寺塔大得多，总高达 34.7 米，全为石砌，但大的形制与真觉寺塔差不多，上面五塔也是方形密檐，壁面上也满是喇嘛教题材雕刻，只是基座分为三层，五塔都是十三层。中塔与四隅之塔大小差别稍大，各塔塔顶处理也比较特别，形象较真觉寺塔为佳。在五塔前方又加了一座小金刚宝座塔和两座瓶式塔（图 12－99、100）。

妙应兰若塔　在昆明官渡妙湛寺前，基座上开十字券洞，通人行，台上有一大四小五座瓶式塔，可以说

是瓶式塔、金刚宝座塔和下面要谈到的过街塔三者的结合。据说建于明天顺二年（1458），比真觉寺塔还要早十几年，若确实，此塔便是喇嘛教金刚宝座塔现存的最早实例。

此外，还有一些金刚宝座塔，如湖北襄樊广德寺多宝塔、北京玉泉山妙高塔等，广德寺塔建于明代，妙高塔建于清代（图 12－101、102）。

三 过街塔

在通衢要道或寺庙入口等处建一高台，台下辟门洞，通人行，台上建一座或多座喇嘛塔，即为过街塔。塔本身仍是瓶式。过街塔只是塔的一种布置方式，除具有成景作用外，主要用意是“普令往来皆得顶戴”，而使人们“皈依佛乘，普受法施”（元《佛祖历代通载》卷二十二引世祖《弘教集》和《松云闻见录》引欧阳玄《过街塔铭》）。过街塔以其特有的“通过”感，人与建筑融成一体，宗教作用更为显著。

居庸关云台 居庸关云台在北京西北山中居庸关北口（八达岭）和南口之间，原径称过街塔，元顺帝敕建于元至正二年（1342）。居庸关是长城的一个重要关口，为大都西北门户，每年元帝来去上都必经此道。过街塔系一石砌矩形台座，中间砌成门道，似一城门，台上沿边有石栏杆，现台上已空无一物。元・欧阳玄《过街塔铭》称其“为西域浮图，下通行人”。元人诗句亦云，“当道朱扉司管钥，过街白塔耸穹窿”。可见，当初台上确曾有喇嘛塔，应为并列三座。明初三塔已毁，只存台座，因其高大，“望之如在云端”，渐习称为“云台”。

云台由汉白玉石砌成，高 9.5 米，下基东西长约 27 米、南北宽约 18 米，门道跨度 6 米余。门道顶为石条砌成的三边折拱，但门道口券面的上缘仍作圆拱形。券面满布浮雕，刻金翅鸟王、卷叶花和金刚杵；门道两壁近开口处和门道顶部浮雕四大天王、各种图案和小佛像，并镌汉藏等六种文字的《陀罗尼经咒》和《造塔功德记》，都是石刻艺术的精品。其中四大天王像造型雄强威猛，刀法劲健细腻，更属上乘，对于研究元代宗教和历史也具有重要价值。天王手托一塔，为噶当觉顿式，也许云台上面原有的塔与此造型相去不远（图 12－103～106）。

元代以前，砖石结构在中国并不发达，城门道都用木结构支顶，唐宋一般作三边折形，如宋画《清明上河图》所示，据记载元初建造的大都各城门道仍是木顶，云台门道是较早采用砖石结顶的城门道，但仍作三边折形。中国砖石建筑往往以砖石材料模仿木结构的形式，有过许多仿木构楼阁式的砖石塔。但云台券面的上缘轮廓已是半圆，又属于一般砖石拱券应有的形式。总体而言，它是中国砖石结构发展中的一种过渡形式。建筑的内容包括物质的和精神的多种因素，建筑材料及由其产生的结构，也是建筑内容的因素之一，形式毕竟决定于内容，但形式又往往落后于内容，云台就是一个例子。元末大都各城门赶筑瓮城时，各门道才



图 12－103 北京居庸关云台

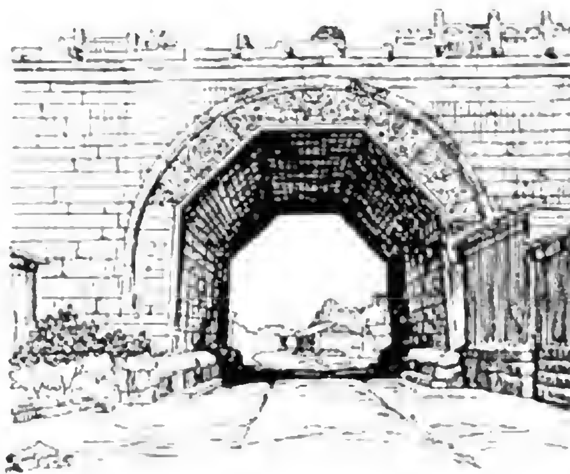


图 12－104 北京居庸关云台

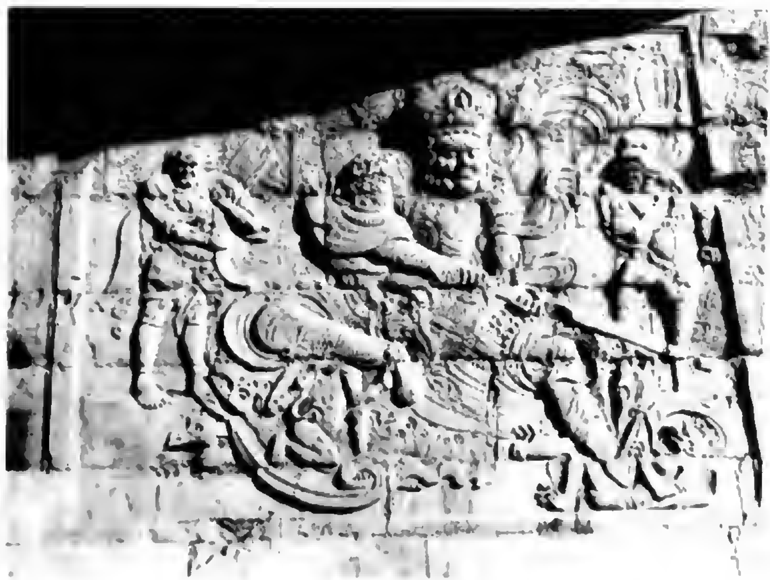


图 12－105　云台石刻天王



图 12－106　云台石刻天王



图 12－107　江苏镇江云台山昭关塔



图 12－108　河北承德普陀宗乘庙五塔门

砌作圆拱形。到明清就都是圆拱了。

云台山过街塔　在江苏镇江云台山北麓，约建于元末，横跨于行人来往的通衢之上，因台座门洞有如关隘，又称昭关。台座上有瓶式喇嘛塔一座，高 4.7 米，造型与妙应寺塔略同，惟尺度较小，覆钵稍瘦。门道同于居庸关云台，也是三边折拱（图 12－107）。

元代过街塔，除以上二塔外，在交通要道如居庸关南口、芦沟桥及大都南城（即中都旧城）彰义门处都曾建造，有的比云台还早，现都已不存。明清的过街塔多有所见，如拉萨西门、北京法海寺门、承德普陀宗乘庙五塔门、青海湟中塔尔寺塔门，以及前述昆明妙应兰若塔那样合三为一的形式（图 12－108；图版 362、363）。

第四节　藏族民居与园林（林卡）

一　藏族民居

藏族以农牧为业，生产生活状况不同，居住建筑也有不同，藏北高原牧区主要是帐房，农业或半农半牧地区及城市则是土木或石木结构的“碉房”。

藏族帐房不同于蒙古族及西北各少数民族居住的圆形蒙古包，是一种方形或长方形的幕屋。简单者双坡顶，用二至三根支柱支撑帐顶，沿边立许多短柱，柱顶皆贯以牦牛绳，向外绷紧，铆固在帐外倾斜短椿上，再在构架上张覆牦牛毡或更覆以兽皮。四“墙”也是毛毡，寒冬仅以草皮土块垒砌四周，略御风寒。清《西藏新志》称此为天幕：“业游牧者，天幕为家，以兽皮蔽遮。住于陋室者或以牛毛织成鱼网形为黑天幕，谓黑帐房。”此种帐房，历史久远，史书所记与藏族有族源关系的党项族也是这样：“织牦牛尾及羖羊毛以为屋”（《北史·党项传》）。夏季牧人外出游牧临时搭建的轻便帐房称夏帐房，改牦牛毡为白布，上有蓝色、褐色或黑色图案，构图经常是四角各一岔角，正中一个团形。夏帐房或亦可为贵族领主游乐时用，临时搭在“林卡”（园林）里，史称“拂庐”（《旧唐书·吐蕃传》曰：“贵人处于大毡帐，名为拂庐”）。唐永徽五年(654)吐蕃曾献大拂庐，“高五丈，广袤各二十七步，可容数百人。其后，豪贵以青绢布为之。宋室每大宴赏，亦设帐于殿庭，名拂庐亭”。拂庐以外，可围帷成院（图 12－109）。

关于碉房的历史及结构情况，前已有所提及。因藏区普遍役用牦牛运输，木材长度受到限制，碉房室内高度约 2.4 米，柱子间距只有 2 米。若室内立一柱，则是一个长宽均为 4 米的方室。西藏高原冬长夏短，全年温度偏低，层高较低有利于保暖防寒。室内满铺氆氇，坐于其上，家具也很低矮。碉房以乱石或土坯砌承重外墙，屋内立木柱，以托木支承横梁，梁上为纵向密肋，再铺楼板。楼板上铺小卵石灌粘土浆，再铺阿嘎土，夯实，渗油。平顶做法与楼面同，有女儿墙，便于使用。女儿墙顶设木椽，椽头刷深红，上铺石板，压阿嘎土。结构与做法同寺庙的差不多。实际上，寺庙建筑正是从碉房发展来的，只不过用料较大较长，装饰更较考究而已（图 12－110～112）。

城市碉房一般是二至三层的横向楼房，下层为起居室、客房、卧室和贮藏，上层除卧室贮藏外，必设经堂。外观的主要特征是平屋顶、厚重的粗石墙或土坯墙，墙面收分，土坯墙上抹泥，墩实如台，而开窗较大，涂梯形窗套。为打破体形的单调，平面常可有进退，立面也有起伏，入口处设门斗，上有一层或数层阳台，张覆布幔。内装修以经堂为重点，四壁贴护墙板，后墙有制作精细的佛龛，以强烈对比的原色绘制鲜丽繁细的彩画，甚至雕梁画栋，沥粉贴金。活佛府邸与此基本相同，已见前述（图 12－113、114）。

农家碉房与城市碉房的不同，主要在于它不是横向楼房，而常采用纵深布局，即各层平面的进深大于面阔。常见为三四层，一般底层用于畜养和贮存草料，前有小院；二层前部为卧室兼起居，向前凸出阳台，后



图 12－109　藏族帐房



图 12－110　藏族碉房

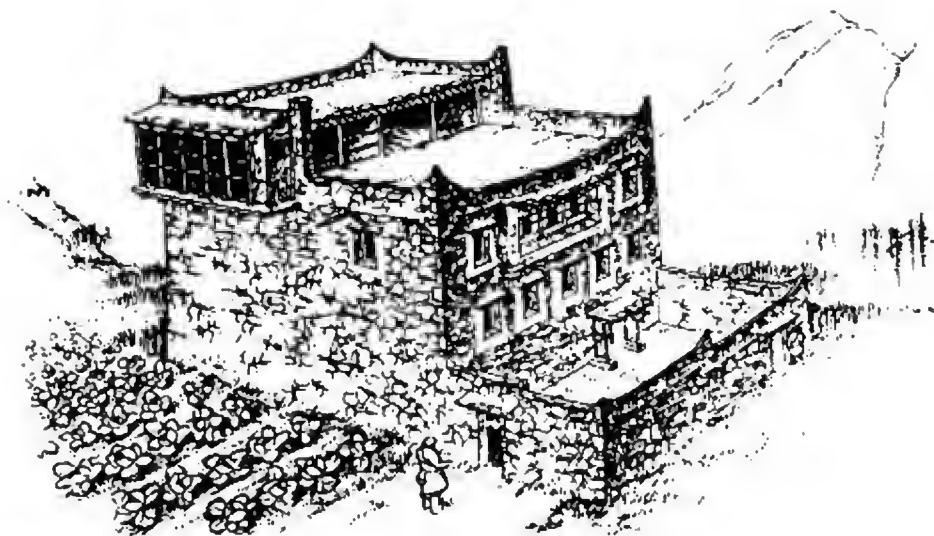


图 12－111　藏族碉房

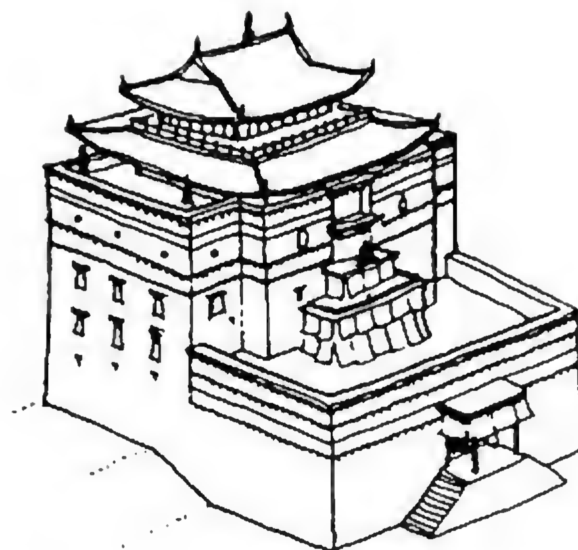


图 12－112　西藏日喀则扎什伦布寺某佛殿



图 12－113　拉萨某喇嘛住宅



图 12－114　西藏泽当朗色林庄园

部为厨房和储藏，若为四层，三层也是卧室；顶层只有后部凸起，为经堂，装修较好，其前的平屋顶有女儿墙，用作晒台和堆栈。底层不开窗，只开很小的通气透光口，上层开窗也小，整体沉重厚实，体积感很强。屋顶四角普遍装饰有“嘛呢旗”座，以绳悬吊各色小旗，随风作响；又常以悬挑手法来丰富体型，扩大空间。此种纵深布局方式和后部高起的体形，正与喇嘛庙的札仓相同，可见札仓与住宅的发展关系。住宅是人类建造最多的建筑类型，也是一切建筑的总根，从西藏住宅和寺庙，也可见出此点（图 12－115）。

碉房都不许使用便玛墙，庄园主也只能在石墙上刷深红带，做假便玛。藏族民居与汉族民居的最大不同是前者的各种房间都安置在同一幢建筑里，在同一个屋顶下，内部可以互相走通，外向性格较强；后者则将不同的房间安置在多幢房屋里，围合成院，各屋朝向院落。藏族住宅也有院子，由房屋和院墙围成，但房屋与院子的关系比较外在，院子可有可无，布局相当自由；不像汉族住宅那样，房屋与庭院往往密不可分，二者相辅相成，布局严格，庭院成为住宅的有机成分，庭院空间也升格为住宅空间的必要构成。

四川羌族与藏族有族源关系，又与藏地邻近，也居住碉房。寨中经常有几座特别高起用为瞭望防御的石砌望楼。

二　罗布林卡

“林卡”，藏语，意为花树繁茂、景色清幽、环境良好的地方。藏族按例于每年五月上半全家出游林卡，放松身心，投入自然。各地都有天然林卡，而在贵族庄园和寺庙中人工经营的林卡，则与汉语所称的园林相

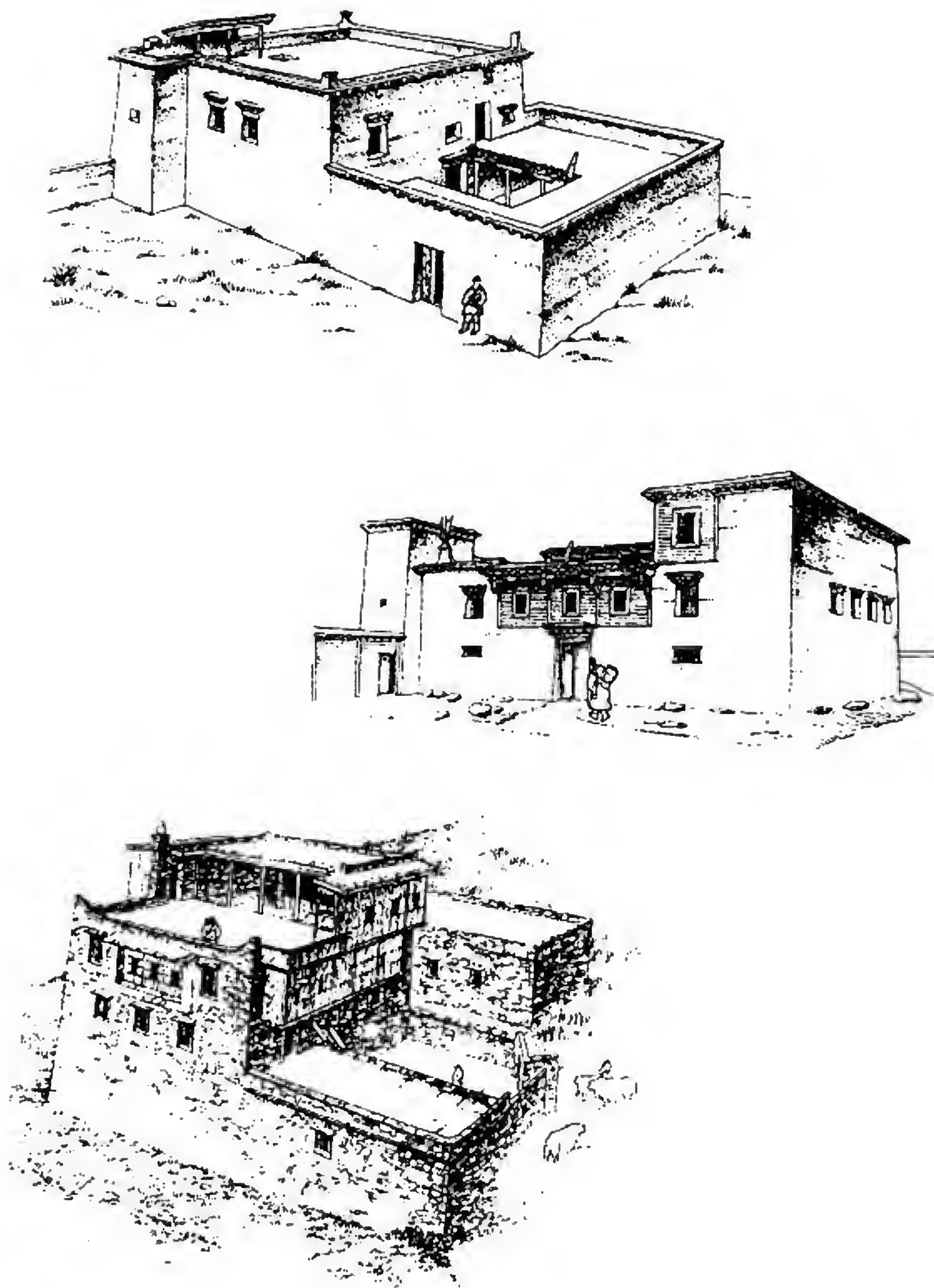


图 12-115　藏区农村碉房数例

近，其中最著名的是罗布林卡。

罗布林卡是达赖喇嘛的专用林卡，在拉萨西郊、布达拉宫西2公里许。此地为拉萨河故道，地势低下，有沼泽草地，树林繁茂。十八世纪中七世达赖时开始营造林卡，经八世和十三世达赖两次增建，在十九、二十世纪之交基本建成。本世纪五十年代，十四世达赖又有增建。罗布林卡意为“宝贝园林”，为七世达赖所命名，历经二百余年的建设，规模颇大，总平面基本为矩形，东西约850米、南北约300～400余米，总面积约36公顷。自七世达赖以后，历世达赖每年都在罗布林卡度过整个夏天。这段时间，一切政教活动都在这里进行。所以，罗布林卡不仅具有游乐和居住功能，还具有宫殿和宗教建筑性质，极大影响了林卡的风格。按建筑分布，林卡可分为东、西两区[33]（图60）。

东区又可分前区和园区两个景区。林卡的正门在林卡东墙南部，朝向布达拉宫方向。入门后即为前区，在南、北分置行政建筑，北面还有专为达赖祈寿禳灾的祝寿殿和祈祷殿，西边在园区东墙上有威镇三界阁，

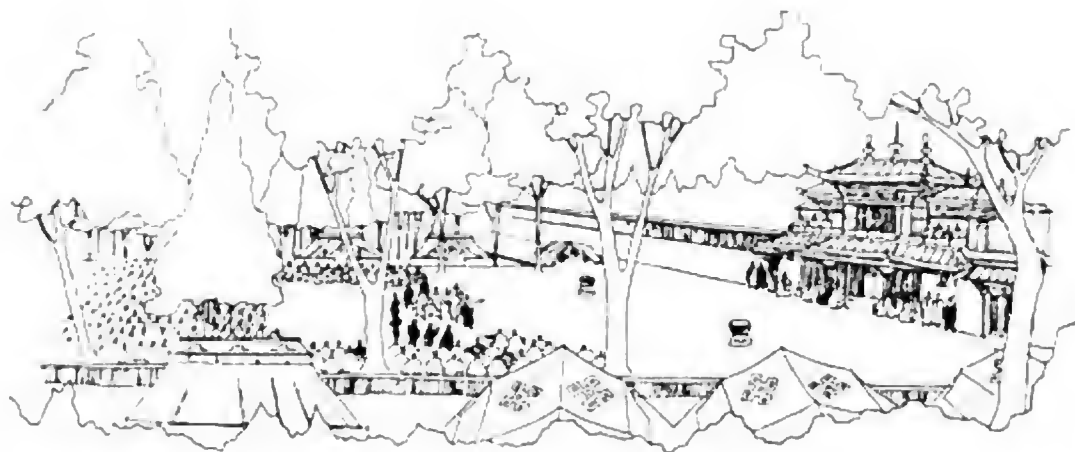


图 12－116　拉萨罗布林卡威震三界门外雪顿节观戏



图 12－117　罗布林卡威镇三界阁正面

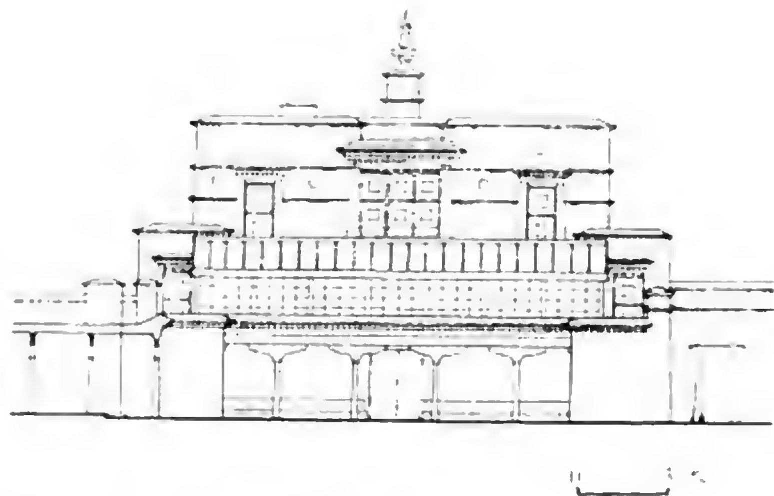
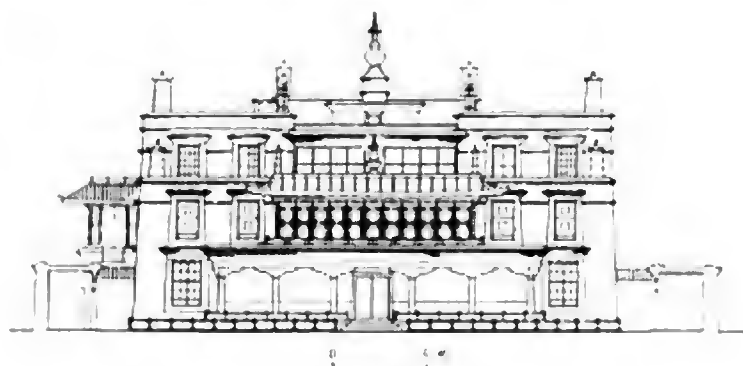


图 12－118　罗布林卡格桑颇章



图 12－119　罗布林卡金色颇章西面



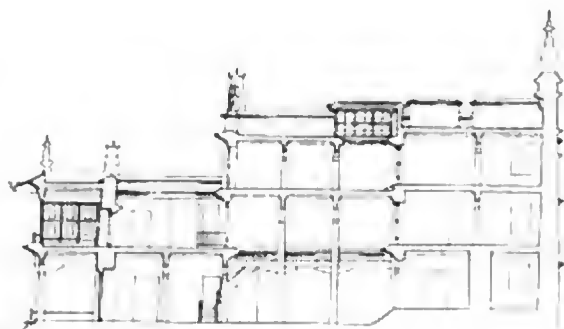


图 12－120　罗布林卡金色颇章

为园区正门。以上三组建筑围成的矩形，植树成林，开对称道路。威镇三界阁前的广场是每年雪顿节呈演藏戏的地方，阁上层面东，是达赖观戏处（图 12－116、117）。园区由围墙围成纵长矩形，区内又有隔墙将其隔成三部，从威镇三界阁进入东南部，是七世达赖最早建设的地方，主要建筑格桑颇章和乌尧颇章两座殿堂在其南端。格桑颇章形制与一般札仓相似，达赖在此处理政教，楼下经堂是接见官员、举行大典的大厅，有

时达赖也在此讲经（图 12－118）。乌尧颇章是驻藏大臣奉朝廷旨意为七世达赖修建的别墅，不大，用于达赖个人念经打坐或休息。此区之西即园区西南部，为八世达赖扩建，是园区精华所在，主要用于游观。其中有南北纵长的矩形水池，池中纵列三岛，最南小岛植巨树一株；中岛较大，建湖心亭，为汉式建筑，单层，三开间歇山顶；北岛又小，建西龙王宫，是一座藏汉混合式方殿，在下层平顶上加鎏金盝顶（图版 122）。依藏族观念，凡有水处皆有龙神。中岛、北岛之间有桥，中岛与东岸之间也有桥。园区的北部建造时间最晚，为十四世达赖在本世纪五十年代增建，其达旦米久颇章是达赖寝宫，较大，两层，内有达赖卧室、起居室、念经室、办公室、经堂和达赖母亲居室等各种房间。

西区远在全林卡西北部，为十三世达赖所建，也是他最喜爱的地方。主要建筑金色颇章是十三世达赖处理政教事务的大殿，形制也类似札仓。十三世达赖曾到过北京，得以游览宫苑，金色颇章内有一幅大型壁画描绘了颐和园全景（图 12－119、120）。其西之小殿名格桑德奇颇章，不大，二层，底层是珍宝库，二层为经堂，也是十三世达赖接见贵宾的地方（图 12－121）。再稍西的其美曲溪也不大，是达赖居室，十三世达赖即圆寂于此。

此外，还有一些次要建筑。金色颇章以南，有大片草地，在此放养马、牛，观看赛马，再现藏北草原风光。全部林卡绿地面积很大，建筑都笼罩在浓荫之中，花香鸟语，气氛亲切，小气候十分宜人，在西藏那样的高寒地区，实在是难得的人间胜境。

罗布林卡有如下几个特点：一、由于罗布林卡专属达赖，加上西藏特有的喇嘛教文化氛围，林卡建筑的宗教气氛十分显著。各主要建筑都有大小经堂之设，建筑装饰包括突出屋顶的金幢金塔、室内壁画和佛像，大都为喇嘛教题材，没有或很少内地园林所着意表现的文人雅趣。林卡建筑也注意了适当削弱一些宗教气息，如壁画减少了恐怖的神像，增加了一些历史人物、景物风光等题材，建筑体量也比喇嘛寺庙小，但终未能改变其基本格调。罗布林卡的绿化和道路布局也有宗教的意味，如园内没有人工堆筑的假山，地形基本平坦，栽植成行成列，道路直达不曲，局部区域的构图基本对称等，可能与佛经描写的极乐世界"地面平如手掌"、"布局呈棋盘方格"有关。湖心亭区的水池也是方整的矩形，仿佛敦煌壁画净土变中的水池，池中建筑均沿中轴线排列，可能也是想要再现极乐世界。佛经说极乐世界的八功德水中广有荷蕖，此池也泛植睡莲，以仿佛其意。二、单体建筑造型精致华美，构图甚佳，尤其如威镇三界阁、格桑颇章、西龙王庙、金色颇章和格桑德奇颇章等，都丰富了藏族建筑艺术的成就。三、功能布局基本合理。主要具有政府功能的前区置于最前部，献演藏戏的宫前广场也在前区，利用园区大门作为观戏楼，开演时可有条件地允许群众到此观看。私密性较强并为达赖专用的园林和寝宫则退在园区内部，由内墙包围。附属建筑皆置于各景区边缘位置，如两所观马宫（马厩）都在角隅。四、作为园林，经营尚有不足。其局部布局虽方整对称，总体仍是西藏大型建筑群常见的自由格局，且因历年多次增扩，故与高度发达的内地传统园林自由而有机组合的格局不同，缺乏系统规划，更没有那样衔接上丰富的起承转合，较为粗放而稍欠趣味。内地建筑对罗布林卡的影响虽多有所见，但多体现在单体建筑造型或门窗装修、装饰纹样等方面，未能及于园林的精神。

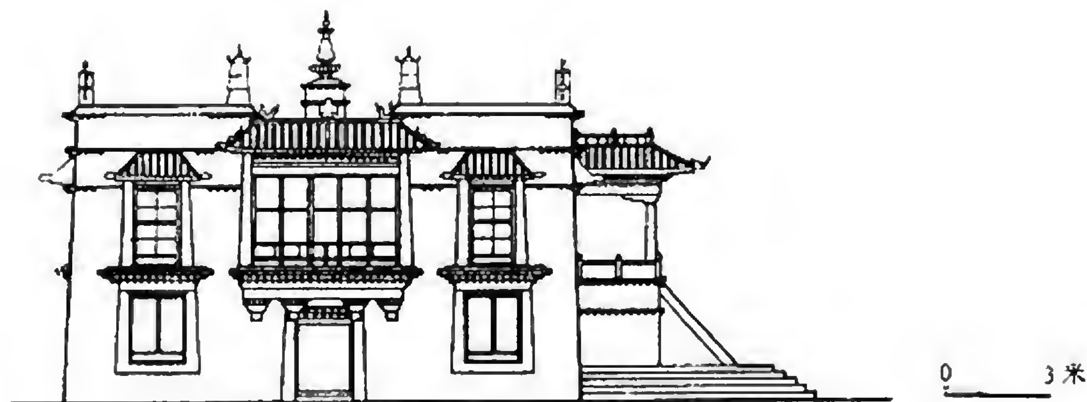


图 12－121　罗布林卡格桑德奇颇章

1　安金槐主编《中国考古》，上海古籍出版社 1992 年。

2　索南坚赞《西藏王统记》，成书于 1388 年，王沂暖节译，商务印书馆 1957 年。

3　关于西藏的历史，参见牙含章编著《达赖喇嘛传》，人民出版社 1984 年；东嘎·格桑赤列《论西藏的政教合一制度》，西藏人民出版社 1985 年。

4　应兆金《西藏佛教寺院建筑艺术》，南京工学院建筑系编《建筑理论与创作》，南京工学院出版社 1987 年；应兆金《藏族建筑的木结构及其柱式》，《古建园林技术》总 41 期；木雅·曲吉建才《藏式建筑的外墙色彩与构造》，《建筑学报》1987 年第 11 期。

5　王毅《西藏文物见闻记——山南之行》，《文物》1961 年第 6 期。

6　应兆金《西藏佛教寺院建筑艺术》，南京工学院建筑系编《建筑理论与创作》，南京工学院出版社 1987 年；萧默《拉卜楞寺的建筑艺术》，《拉卜楞寺》，文物出版社 1989 年。

7　木雅·曲吉建才《藏式建筑的外墙色彩与构造》，《建筑学报》1987 年第 11 期。

8　只有最权威的活佛如达赖、班禅和各寺庙的堪布才能行塔葬，即将风干的遗体或骨灰置于塔中，称灵塔。

9　一种藏族风格的卷轴画，多绢质。

10　西藏工业建筑勘测设计院《大昭寺》，中国建筑工业出版社 1985 年。

11　同注 [2]。

12　王毅《西藏文物见闻记——山南之行》，《文物》1961 年第 6 期；王世仁《佛国宇宙的空间模式》，《古建园林技术》1991 年第 1 期；应兆金《西藏佛教寺院建筑艺术》，南京工学院建筑系编《建筑理论与创作》，南京工学院出版社 1987 年。

13　达仓宗巴、班觉桑布《汉藏史集》，撰于 1434 年，陈庆英译，西藏人民出版社 1986 年。

14　1948 年维修时取消雉堞。

15　《萨迦世系史》，陈庆英译，西藏人民出版社 1989 年。

16　宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记（下）》，《文物》1992 年第 6 期。

17　达仓宗巴、班觉桑布《汉藏史集》，撰于 1434 年，陈庆英译，西藏人民出版社 1986 年；《夏鲁寺史》为夏鲁寺抄本，撰人不详，有汉文摘译本。

18　王毅《西藏文物见闻记》二，《文物》1960 年第 8、9 期合刊；宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记》（上）。

19　王世仁《承德外八庙的多民族建筑形式》，《文物集刊》第二辑。

20　萧默《拉卜楞寺的建筑艺术》，甘肃省文物考古研究所、拉卜楞寺文物管理委员会编《拉卜楞寺》，文物出版社 1989 年。

21　屠舜耕《西藏宗山建筑》，《建筑历史研究》第三辑，中国建筑工业出版社 1992 年。

22　关肇邺《天外云香记布达拉宫和拉萨城》，清华大学《建筑史论文集》第 3 辑，1979 年。

23　《卫藏通志》，商务印书馆 1936 年。

24　卢绳《承德外八庙建筑》一、二、三，《文物》1956 年第 10、11、12 期；王世仁《承德外八庙的多民族建筑形式》，《文物集刊》第 2 辑。

25　早在八世纪初，赞普赤祖德赞曾派大臣到印度取经，其中就包括《瑜珈怛特罗》。见东嘎·洛桑赤列《论西藏政教合一制度》，西藏人民出版社 1985 年。

26　刘敦桢《北京护国寺残迹》，《中国营造学社汇刊》第 6 卷第 2 期；宿白《元大都"圣旨特建释迦舍利灵通之塔碑文"校注》，《考古》1963 年第 1 期。

27　宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记（下）》，《文物》1992 年第 6 期。图一三，2 之左。

28　《程雪楼集》卷七《凉国敏慧公神道碑》谓此塔为阿尼哥设计，建于元大德五年（1301）。程雪楼即程巨夫，元代名臣，奉旨撰此碑文。"敏慧"是阿尼哥的谥号。

29　宿白《西藏日喀则地区寺庙调查记（下）》，《文物》1992 年第 6 期。图一二，2 之左。

30　Bodh-Gaya，初建于公元前三世纪，公元四世纪重修，后毁弃，十九世纪又重建。

31　萧默《敦煌建筑研究·塔》，文物出版社 1989 年。

32　罗哲文《真觉寺金刚宝座塔》，《文物》1979 年第 9 期。

33　西藏工业建筑勘测设计院编《罗布林卡》，中国建筑工业出版社 1985 年。

第十三章

新疆维吾尔族建筑
（附回族伊斯兰建筑）

新疆维吾尔自治区在中国西北，地域辽阔，约占全国总面积六分之一，是中国最大的一个省区。阿尔泰山耸立于北，天山由西而东贯通中部，昆仑山和喀喇昆仑山横亘于南，使全区形成南北两大部分。南疆的塔里木盆地范围广大，是号称世界第一的内陆盆地，大部为塔克拉玛干大沙漠覆盖。沙漠边缘的山麓地带，是宽度几公里到几十公里的砾石带。在砾石带与沙漠之间，星罗棋布地分布着许多互不相连的粘土质冲积扇，从高山流下的雪水伏流于砾石带下，至此又流出地面，就成了适于农耕的绿洲。北疆有准噶尔盆地，中心为通古特大沙漠，周围是草原地带，适于畜牧。阿尔泰山和天山北麓多林木。此外，北疆西部的伊犁河是中国唯一流向北冰洋的河流，伊犁河谷和新疆东部的吐鲁番盆地都覆盖着黄土，适于农业[1]。

第一节　新疆建筑简史

在新疆还没有发现过旧石器时代文化，但新石器时代遗址差不多在自治区各地都有发现，总的来说，以游牧和狩猎经济为主，属于与东北、内蒙及西北其他各省相同的细石器文化体系。

新疆的民族组成十分复杂。新石器时代居住在南疆绿洲上的原始部族古称西戎。先秦和汉代，游牧于天山以北的部族大多是来自邻近的东方，如原居甘肃西部的塞种（允戎人之后）、大月氏和乌孙，还有匈奴和羌人。新疆与内地的交往可能早至先秦，据《山海经》和《穆天子传》记载的传说，公元前十世纪的西周穆王就曾游访过新疆，与当时的氏族首领“西王母”相会，并登上过昆仑山。公元三世纪以前甚至早得多，中原的丝织品通过新疆远销到希腊。从西汉开始，新疆正式纳入中国版图，当时所称的“西域”，意谓西方的地域，狭义的理解就是今天的新疆。张骞、班超在西域的政治活动，进一步加强了新疆与中原的联系。西汉以来，历代中原政权都在新疆设立行政机构，中原汉族的先进文化不断传入，促进了这里生产和文化的发展。西汉时，新疆进入奴隶社会。到魏晋南北朝，南疆已基本进入封建社会。北疆的封建生产关系，在唐代有了发展。

很早以前，北疆就以游牧为主，“随畜逐水草，不田作”，无定所，住毡帐，史称“行屋”（《汉书·西域传》）。西汉细君公主远嫁乌孙（今伊犁），曾带去了汉族工匠，建造过汉式宫室。但这种偶然出现的定居建筑只是个别现象。细君公主所作歌：“穹庐为室兮毡为墙，以肉为食兮酪为浆”（《前汉书·西域传》），写出了当时北疆的生活情状。

生活在南疆和东疆各绿洲上的居民，由于土壤肥沃，水源可靠，从很早起就发展了农业，实行定居。他们以各绿洲为中心，建立了许多城镇小邦，西汉时已号称有三十六国。《汉书·西域传》记云：“西域诸国（此指南疆和东疆）大率土著，有城郭田畜，与匈奴乌孙异俗。”西汉以后，中央政府在新疆实行屯田，发内地卒充实边疆，输进了先进的农业技术与文化，大大提高了当地的生产力水平，故“自且末（在今吐鲁番地区鄯善即楼兰西）以往，皆种五谷，土地、草木、畜产、作兵，略与汉同”（《汉书·西域传》）。这里的黄土深厚而较少林木，定居房屋多为土结构，也有木结构和土木混合结构。

土结构的遗迹可见于汉代的烽火台和屯田遗址、各时代的城址及佛寺遗迹，广泛采用夯土墙、土坯墙、生土墙或垛泥墙，由原生土挖出或用土坯砌筑筒拱券顶，砌法与中原砖筒拱相近。参照开凿于汉唐时期的新疆各石窟的窟顶形制，可知砌筑的券顶至迟在东汉已经出现。敦煌莫高窟盛唐洞窟多幅法华经变“化城喻品”壁画所绘西域城，也都由券顶建筑组成（图 13－1）。

新疆在汉代已有木结构建筑。据考古报告，在罗布淖尔的汉代居住遗址的建筑“下有木梁及柱以支持之”。梁和柱子以胡桐树略微加工而成，平顶，“编芦草为褡，中央胡桐叶，覆盖其上”[2]。民丰县塔克拉玛干大沙漠里的尼雅遗址，是西域三十六国的精绝国故地，房屋沿墙立柱，柱间编笆，表面敷以泥土，柱上架梁，也是平顶，敷泥[3]。据上，可知古代新疆早就出现了以后得以广泛运用的木柱密梁平顶结构。在干燥少雨地区，木结构建筑大都采用平顶，不独新疆如此，西藏和西北其他地区也是这样。所以，不能忽视自然环境对于建筑形式的影响。尼雅遗址还发现过丰富的建筑装饰构件，如柱顶托木等。托木以后在新疆和西藏都使用得十分普遍，并成为建筑装饰的重点。新疆和西藏建筑这种相近之处，可能与二者地域比较接近，民族早就互有往来有关。

从汉代开始，新疆就是沟通中西的要道，沿塔克拉玛干大沙漠南北，由东向西有两条大道，分称丝绸之路南道和北道，二道的西端都翻越葱岭，可以连通南亚、中亚和西亚，一直达到里海并远及地中海东岸。隋唐时，又开辟了一条横贯北疆直抵东罗马帝国君士坦丁堡的道路，称北道，原来的北道改称中道。

唐代以前，先后活动在新疆的民族除前述以外，还有历代迁来的汉族、突厥和吐蕃。突厥主要在北疆。吐蕃曾占据过塔里木盆地东南缘。此外还有匈奴、鲜卑、柔然、敕勒等族，也先后从东边西迁到新疆，主要在北疆游牧。

汉唐的龟兹是丝绸之路北道上的重要城市和政治中心，汉时居民已逾八万。龟兹王绛宾在西汉宣帝时曾入朝，“乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫，出入传呼，如汉家仪”（《汉书·西域传》渠犁条）。龟兹有城郭三重，“中有塔庙千所”，“室屋壮丽，饰以琅玕金玉”，王宫则“焕若神居”（《晋书·四夷传》），

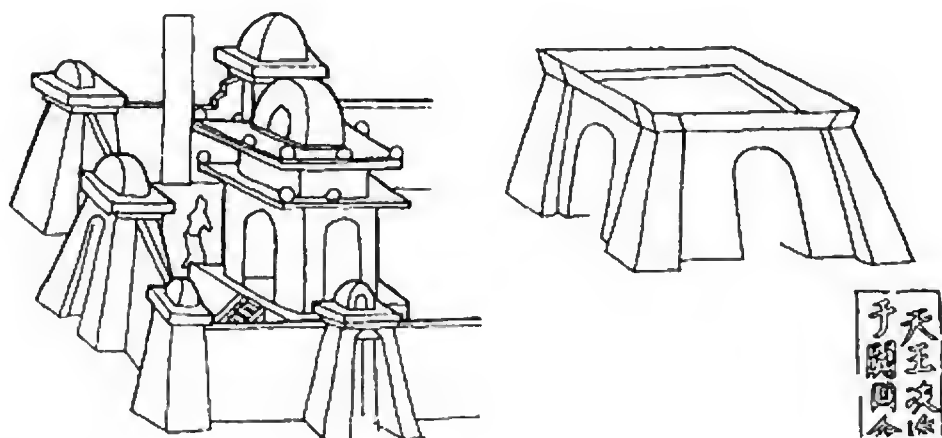


图 13－1　敦煌石窟盛唐壁画中的西域城

显然当时的高级建筑受到过中原的影响，已达到较高水平。大约始建于战国后期的交河城（今吐鲁番西10公里）、十六国至北魏的高昌城（今吐鲁番东45公里）和建于唐代后期的北庭城（今乌鲁木齐东吉木萨尔县境），也都是当时的重要城市。

交河城始建年代可能早到距今二千三百年，是西域三十六国之一的姑师国所在地。《史记·大宛列传》称姑师人“庐帐而逐水草，颇知田作，有牛、马、骆驼、羊畜，能作弓”，处于半农半牧状态。但“楼兰、姑师有城郭”，其所指应包括交河。交河城坐落在一条南北河流中的小洲上，南北长约1650米，东西最宽处300米，状如柳叶。河水冲刷出的生土台地高达30米，利用河流和悬崖作为屏障，不设城墙，只在崖顶沿边有堞墙。汉武帝元封三年（前108）攻克姑师，改称车师。《汉书·西域传》说：“车师前国，王治交河城，河水分流绕城下，故号交河”，是交河城的最早记载。此后约七十年，西汉与匈奴“五争车师”，终于巩固了统治，自车师往西的道路得以开通。西汉在此设戊己校尉，从中原迁来汉人，与车师人共同屯田生产。东汉时，为维护丝路交通，中央政权仍不断与匈奴发生战争，直到东晋时，前凉在高昌垒（在今高昌遗址）设高昌郡，吐鲁番的政治中心转往高昌。但交河仍有居民，曾是唐朝的县治，以后又短时期陷于吐蕃。十三世纪下半叶，蒙古人以十二万铁骑进攻交河，交河损失惨重。1383年，察合台汗国大汗黑的儿火者发动伊斯兰宗教战争，交河城才被彻底摧毁。

交河城只有南门和东门。南门地势较低，有部分城墙，转向北，通向一条长350米、宽10米笔直的中央大道，直达一座中央大寺。在大道中段有一条较窄的道路通向东门。东门保存较好，从生土挖出城墙，构成瓮城，瓮城门和城门上原应都有城楼，城门北侧附有一条隧道，供夜晚城门关闭时使用。在东门南侧和南门附近可能是官署区，东门北侧和中央大道以西是居民区，并有纺织、酿酒、制鞋等各行业的作坊。再北有面积甚大的佛寺区。佛寺多建于公元五六世纪即南北朝时期（图13-3）。

最大的佛寺即中央大寺，纵长方形，东西宽59米，南北长88米，大殿在大院北部中央，全用土坯砌筑，形制如同一座中心塔柱式石窟，即前室以后是回行甬道环绕的中心方塔，塔上各面有佛龛。院内左右有许多小室（图13-2）。大寺之北有西北小寺和东北小寺，形制与大寺相近，只是规模较小。关于这些佛寺，还未经建筑学上的充分研究，初步判断，可能与敦煌北朝流行的中心塔柱式石窟有关。全城东北有一座金刚宝座塔（本书第四章提到过此塔），亦全土坯砌，其居中的大塔残高5米，四隅各有一组小塔群，每群呈五行五列方阵，共一百座。在塔林西北还有地下佛寺。

交河城的最大特点是除了佛寺佛塔外，建筑大多是从原生土挖出来的，街巷、建筑和院落都处在原生土地表之下，房间则是挖出的窟室。窟室有时两层，或在窟室上建房为楼。居民区巷道两侧以高大土垣围成



图13-2　新疆吐鲁番交河城中央大寺遗址



图13-3　吐鲁番交河城遗址

"坊"，坊内有许多短巷，类似唐以前中原的里坊制。

高昌城初名高昌垒或高昌壁，始建于公元前一世纪的西汉，只是一个屯兵小堡，东晋以前曾长期为戊己校尉治所，又称戊己校尉城。十六国时曾先后归属前秦、后秦、后凉、西凉、北凉等地方政权。北魏时，高昌由柔然等北方少数族所立傀儡王统治，先后有阚、张、马氏诸王朝，直到汉人麴嘉在北魏太和二十三年（499）建立高昌国，维持了一百四十一年，史称麴氏高昌。唐初攻灭高昌，改为西州，以后曾一度被吐蕃占据。唐咸通七年（866），西迁来到吐鲁番的西州回鹘建立政权，建都于高昌，史称回鹘高昌，立国四百一十七年，至元代至元二十年（1283）亡于蒙古，高昌城亦毁。

现存高昌城遗址可能是在汉代高昌垒的基础上建于十六国或北魏，在一高敞台地上，平面略呈方形，分外城、内城、宫城三部分。外城略方，周长 5 公里，墙基厚 12 米，残高约 11.5 米，夯土筑，外有马面，城外有壕，城门外有瓮城。内城在外城中部，城墙周长 3.6 公里。内城中央偏北有一不规则小堡，即宫城，维吾尔族称为"可汗宫"。堡内有高耸的夯筑塔形土墩，可能是国王专用的佛塔。宫城外西北不远还有一座土塔。在内城以北，又有另一座宫城，以内城北墙和外城北墙为其南、北墙，西墙也依稀可见。有的研究者认为，前一座宫城建于唐代以前，属麴氏高昌，后一座属回鹘高昌[4]（图版 365、366）。可以看出，前一座高昌三城相套格局，与北魏洛阳有共通之处；后一座高昌的宫城在全城最北正中，它与内城和外城的关系，显然与唐长安相似。

北庭同高昌一样，也有两道夯土城墙围护，外墙附筑马面。

在北庭和交河遗址中都出土过唐式莲花纹瓦当和花砖，龟兹都城出土与唐长安铺地砖相近的莲花纹铺地砖和筒瓦[5]。在吐鲁番阿斯塔那村唐代墓葬里出土的木结构台式建筑、库车库木吐喇石窟唐代壁画所绘建筑形式，都与敦煌石窟唐代壁画中的相同（图 13-4）。

除了中原的影响，汉唐时代新疆受到来自南亚的影响，这从现存的众多佛教石窟中可以看到。由于邻近吐蕃地域，东疆一带曾一度被吐蕃势力所控制，所以新疆在唐以后也受到西藏建筑的影响。

唐代后期，新疆的一件划时代的大事，是大批回鹘人的迁入[6]。

以高昌回鹘、葱岭回鹘为主体，与新疆原有的操突厥、焉耆、龟兹、于田语的各部族，以及早就入居新疆的汉人，以后又与辽亡时迁入的契丹人和元代迁入的蒙古人长期融合，形成为今天的维吾尔族，主要居住在南疆、吐鲁番盆地和伊犁河谷。维吾尔族语言属阿尔泰语系突厥语族。

西迁以前，回鹘人及其先祖一直过着游牧生活，著名的敕勒民歌"敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野；天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊"，唱出了他们的生活和他们的胸怀。唐代回纥人仍"居无恒所，随水草流移"，在唐文化的影响下才开始走向半定居生活，建造过宫室，"及有功于唐，唐赐遗甚厚，登里可汗始自尊大，筑宫殿以居妇人，有粉黛文绣之饰"（《资治通鉴》卷二二六），但仍时时游牧。迁移时，往往以

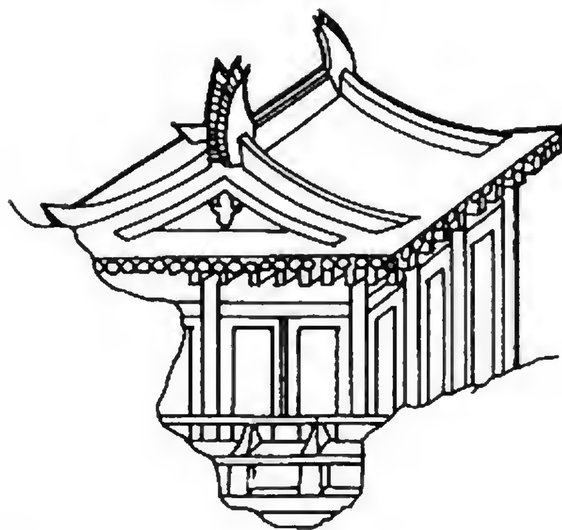


图 13-4　新疆库车库木吐喇石窟唐代壁画楼阁

毡车为室屋，以载妇孺，“会昌三年……雄至振武，登车望回鹘之众寡，见毡车数十乘，……使谍间之，曰公主帐也”（《资治通鉴》卷二四七）。一直到宋初王延德出使高昌时，所见回鹘人还处于半农半牧状态。大约在宋元以后，正与其他各部族融合为维吾尔族的回鹘人，受天山以南和吐鲁番早已发达的农业生产方式的影响，才逐渐转为农业定居。但一直到元代，有一些维吾尔人还住在庐帐里。多桑《蒙古史》云：“当时维吾尔人信仰名曰珊蛮之术士（即萨满教士），……诸人皆言闻鬼由天窗入帐幕中，与此辈珊蛮共话之事。”[7]

这种历史久远的游牧生活及其向农业定居生活的转变，对于今天维吾尔人的生活习俗仍有深刻影响，并反映在民居中。

十世纪（北宋初）以后至十六世纪（明中叶），新疆又发生了一件大事，就是伊斯兰教的传入并逐步在全疆普及，对新疆建筑艺术的发展起了很大作用。

元明以后，广大的北疆主要居民是哈萨克人和蒙古人，仍以游牧为主。蒙古人是十三世纪初随成吉思汗西征来到新疆的，1269年蒙古诸王会议决定，仍旧要生活在草原上，不改变游牧生活。十三和十四世纪即元明之交，蒙古人在新疆一度建立过察合台汗国，是成吉思汗次子察合台的封地。明代人陈诚到过新疆，他写的《西域番国志》说到察合台蒙古人：“别失八里（今吉木萨尔）……不建城郭宫室，居无定向，惟顺天时，趁逐水草，牧牛马以度岁月”、“所居随处设帐房，铺毡，不避寒暑，坐卧于地”。哈萨克族是古代乌孙、突厥、契丹的一部分和部分蒙古人的融合体，最后形成于明代，也以游牧为生，与维吾尔人同属阿尔泰语系突厥语族。

一直到现在，农业和畜牧业仍分别是南疆和北疆各少数民族的主要生产形式。

据近年资料，新疆现有人口约一千五百万，共有十三个民族，除汉族外，少数民族约占人口总数62.3%，其中哈萨克族一百一十一万，回族六十七万，维吾尔族七百多万，占少数民族总数三分之二以上。此外还有柯尔克孜、蒙古、塔吉克、锡伯、乌兹别克、满、塔塔尔、达斡尔和俄罗斯等民族。

新疆建筑艺术，以维吾尔族伊斯兰建筑和维吾尔族民居成就最高也最富特色，将是本章的重点。此外，主要分布在中国西北、华北的回族伊斯兰建筑，虽受到了汉族建筑的很大影响，但因宗教的同一而与维吾尔族伊斯兰建筑有某些共同之处，也在本章一并介绍。至于明清以后在北疆蒙古族分布地区出现的汉式或汉藏混合式喇嘛庙，还有全疆各地的汉式建筑，就不在此赘述了。

第二节　维吾尔族民居

建筑是文化的载体。在民居中，人们的日常生活文化得到更直接、坦率而鲜明的反映。环境、生活和传统，既是文化形成的根据，也是决定民居性格的主要基因。

一　总述

新疆地处内陆，全境除了面积并不太大的片片绿洲以外，绝大部分覆盖着沙漠和戈壁，植被稀少，干燥少雨，时而风沙弥漫，自然环境比较严酷，又加地域辽阔，交往不便，人口较为稀少，长期以来经济相对落后。所以，古代新疆除了依稀可以推知的佛教建筑或宫室之外，根据遗址和文献给人的印象，一般居住建筑大约只是一些相当简陋的小屋、窑洞或庐帐。只有回鹘人大量迁入以后，人口增长，加上以后清朝政府的大力经营，又有了伊斯兰文化的输入，新疆的经济和文化加快了发展速度，宗教建筑和居住建筑，都有了长足进步，形成了独具特色的的民族风格和地方风格。

作为维吾尔族先祖的主体，丁零人、敕勒人、回鹘人在几千年里都过着草原游牧生活，西迁以后，在与原住民的融合中才逐步得到改变，经营农业，实行定居。然而由于文化传习的强固力量，至今人们仍可以在新疆维吾尔族民居中感受到草原文化的历史气息，又在新疆自然环境的影响之下形成许多良好的民族生活习

惯和心理传统，成了建筑民族风格的重要成因。

维吾尔族特别爱好户外生活，只要气候条件许可，多在庭院中起居，如待客、进餐、缝纫、乘凉等，夏天的炊事活动也在户外。甚至睡觉也常不在屋内，在吐鲁番及和田，居民露宿时间可长达半年之久。所以民居多有庭院，院内设敞廊。廊中有低土台，铺地毯，并不作走廊用，而是户外生活的地方。院内还有灶炕或夏季厨房。与此相应，维吾尔族非常爱好绿化，庭院中广植花草树木，尤以葡萄架为多。绿化甚至发展到平屋顶和楼层敞廊上，置盆花，既美化环境，也调节小气候。

草原生活养成了一种豪放旷达的性格。维族人民生性乐观，喜爱歌舞，遇喜庆节日或亲友欢聚，辄弹琴击鼓，放歌纵舞，庭院也是最好的场所。

草原生活需要互相帮助，平时交往较少更使人感到来客的可亲。维吾尔族特别好客，几乎每座住宅，即使比较简陋，也必以一个主要房间作为客室，重点装饰，客人来时留宿于此，平时可作起居室用。

草原生活使用庐帐，“以毡为墙”、“地铺毡罽，坐卧于地”，帐顶开设采光通风天窗。在维吾尔族住宅里，墙上悬挂壁毯，地上遍铺地毯，席地坐息，被褥铺在地毯上睡眠，并重视天窗采光。家具不多而低，房屋层高亦低，一般 2.8 米以下，有 2.5 米甚至更低者，尺度亲切。窗台和土炕也甚低矮。

草原戈壁景色单调，秋天一片枯黄，冬天更是荒凉，自然使人们特别爱好鲜丽的色彩和装饰。维吾尔族民居有多种内外装饰手段。外部装饰主要施用在木构件上，如木柱、柱头、柱间木拱、封檐木板和门窗套，都施用木雕。土坯抹灰的实墙面与开朗的柱廊形成丰富的层次。还有镶嵌砖饰、石膏花饰和彩画。室内装饰除前面提到的壁毯、地毯外，颇具特点的还有壁龛和壁炉，并特别重视门帘、窗帘的装饰作用。窗帘可有数重，帘上张挂窗帷。上举有些装饰手段如石膏花饰、镶嵌砖饰和壁龛、壁炉，是汉族建筑未曾使用的，其他装饰手段也与汉族很不相同。维吾尔族十分讲究清洁整齐，盥洗必用流水，清污分开，室内精心布置，忌物品乱放，大量的壁龛为存放被褥与小陈设所必需。

因气候干燥，维吾尔族接受新疆古老的传统，普遍采用平屋顶，结构形式为密梁平顶，与西藏略同。

新疆地区多风沙，加上伊斯兰教重视家庭生活的私密性，民居很注意封闭内向。在宅院外墙几乎不开窗子，方墩墩的体形，简朴的土墙，外观并无可取，而院内装饰华丽，色彩斑斓，繁花似锦，十分宜人。

新疆民居没有宗法礼制的影响，尊卑长幼之序并不那么严格，不求规整更不要求对称，布局相当灵活自由。

新疆全境是典型的大陆性气候，但各地又有差异。南疆更加干燥而炎热，年降雨量仅约 50 毫米，夏季气温最高可达 40°C 以上，日照强烈。北疆相对比较凉爽湿润，年降雨量可达 200 毫米，冬季寒冷，气温最低可至 − 40°C。吐鲁番盆地海拔在海平面以下 150 余米，是全国海拔最低的地方，夏季十分炎热，气温常在 40°C 以上，号称火州。由于各地气候和自然资源的不同，使新疆民居在前述总的风格特征之下，又有多种形式，按地域分布，大体可以喀什、和田、吐鲁番和伊犁为代表。

南疆的和田与喀什，民居用木柱间嵌插土坯或编笆抹泥构成外墙，以木柱支承密梁平顶。和田多“阿以旺”中厅。喀什多小庭院住宅，二三层楼房沿庭院周边布置。吐鲁番民居则多用土坯砌筑拱顶窑洞，或下窑上屋。窑洞有时为半地下式，以避夏季酷热。伊犁地区的伊宁市冬季寒冷，院子较宽大，以争取阳光，建筑外形颇受俄罗斯的影响。

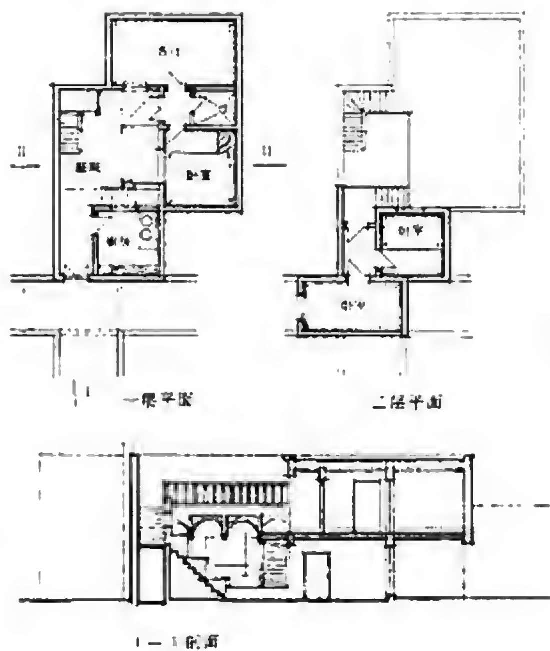
二　喀什民居

喀什在南疆，为中国最西的一座大城市，人口稠密，每户居住地段比较狭小，以小庭院住宅为主，是最具维吾尔民族特色的建筑形制之一，成就也最高。

喀什小庭院住宅是在垂直于街道的长方形地段上围绕庭院建二层或三层平顶楼房，庭院较其他地区为小，平面纵长，房间进深较浅，布局紧凑。庭院四周各层均有外廊，在底层外廊设土台，满足户外生活需要。各室面向庭院开窗，窗台较低，外墙则封闭无窗。庭院中大树直穿而上，与屋顶和上层外廊的盆花形成立体花园。庭院利于防晒，有效地减少了日照，也起着一个通风天井的作用（图 13 − 5～9）。



图 13－5　新疆喀什民居区街巷



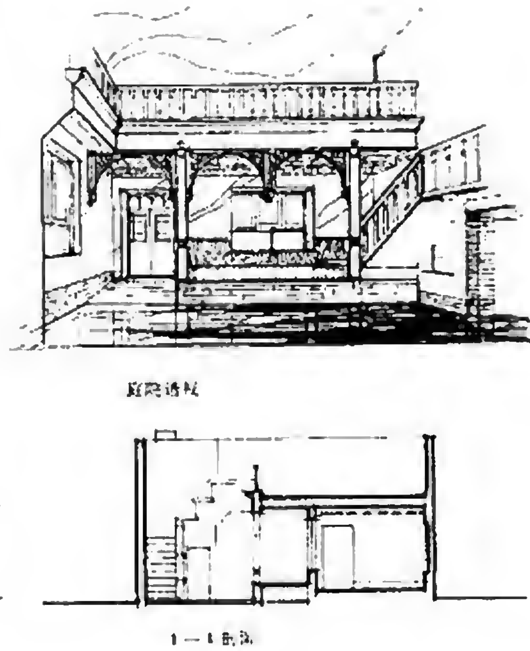


图 13－6　喀什小庭院民居



图 13－8　喀什民居庭院

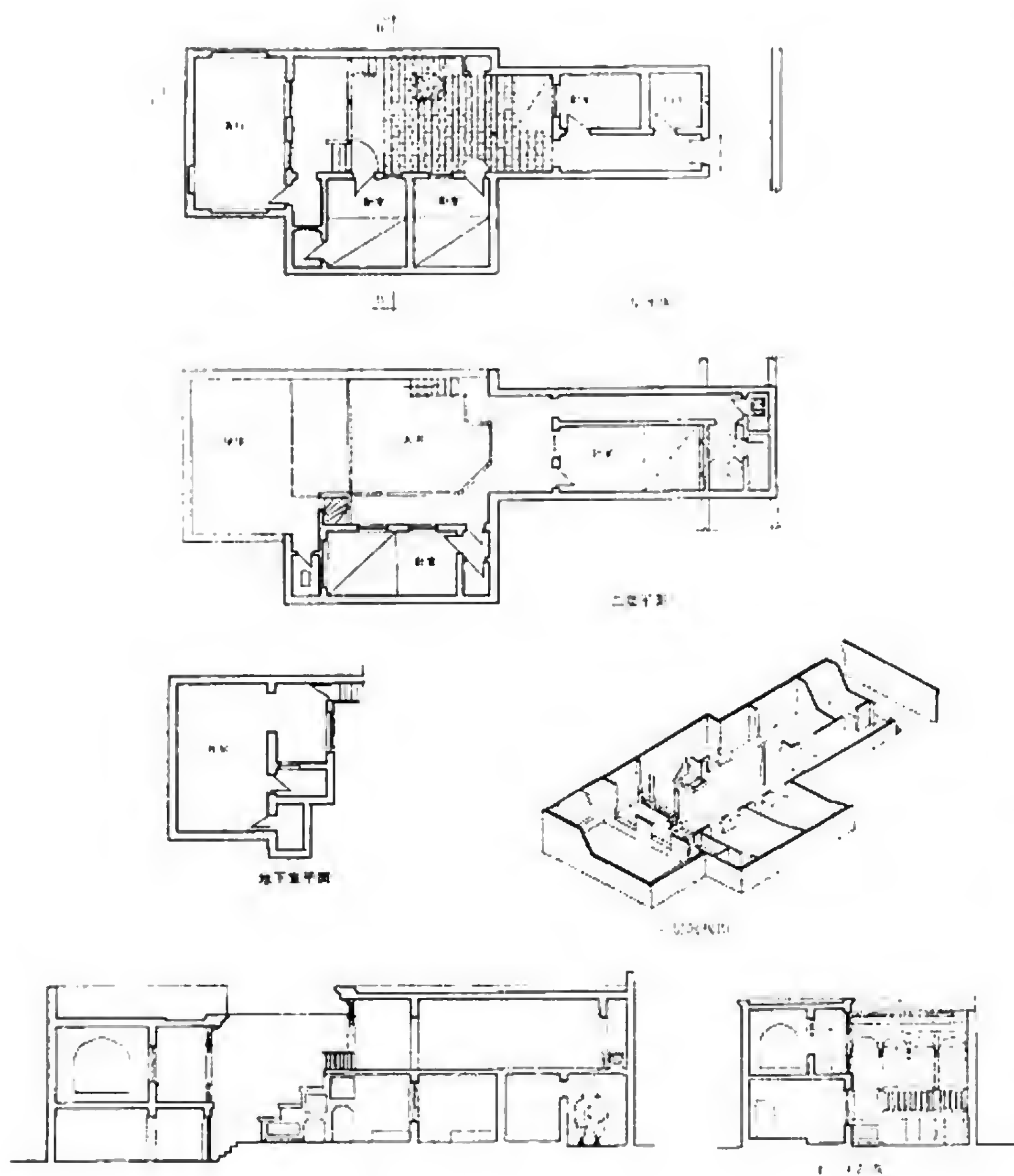


图 13－7　喀什小庭院民居



图 13－9　喀什民居庭院

喀什居民区街巷狭窄，两边楼房高起，形成荫凉的环境。巷中常有住宅的过街楼，既扩大住宅的有效面积，又丰富了街景，也是巷内荫凉驻息之地。

喀什民居的装饰手段非常丰富，如砖饰、木雕、石膏花、壁龛和壁炉等，是维吾尔民族风格的重要体现。

檐口使用磨制的砖牛腿和菱角牙子。在外廊墙面、室外砖砌楼梯等处使用拼花砖，是将砍磨好的砖镶砌出各种平面图案。喀什的砖呈橙红色，拼镶墙面非常整齐美丽。

外廊使用木柱，其柱身、柱头、柱顶托木和檩头等构件广泛利用形体本身作为装饰。柱由整木做成，下大上小，柱身断面简单者为方形，复杂者上下有所变化，或方或圆或八角；下段轮廓变化更多，木面雕刻也更多样。柱上直承雀替样的托木，少数或有扩大了的柱头，柱头或托木的轮廓也有很多变化，在木面上雕刻纹样。前面已经提到过，在尼雅遗址已发现过汉代托木，可见托木使用历史的久远。水平伸出的檩头都刻作牛腿形状，也成为很好的装饰。在以上木构件表面施用的刻法有阴线、减地平鈒、压地隐起等几种。

减地平鈒是先沿花纹轮廓刻出垂直沟纹，再将花纹以外沿轮廓凿成小斜面，花纹以内与斜面以外仍是同一平面。有的用半圆形的凿子依次凿打出由许多半圆组成的花纹。压地隐起较高级，是将纹饰以外的底面全部铲去，使纹饰凸出于底面之上，但纹饰本身起伏不大，少有作曲面的，更不见内地木雕花的穿枝过梗卷叶舒筋等做法。

在外廊立柱之间有拱形装饰板，柱间距不大时为单拱，间距较大时并列双拱，双拱间饰以垂花柱。拱券两旁的三角形部位镶以透雕木板，纹样透空，无起伏。

新疆盛产石膏。喀什较好的民居室内普遍用石膏粉刷，是先以草泥浆找平作底层，中层抹石膏黄泥浆，面层用纯石膏浆抹平压光。室内也常使用极精美的石膏花，制法有干刻和模制两种，有多色的也有纯白的。室内四墙上部常有一圈蓝地白花的石膏装饰带，或以彩绘代替石膏。

维吾尔族住宅室内普遍使用石膏壁龛，且以喀什最多，水平也最高。大型龛几乎通壁高，但较浅，轮廓线也较简单，龛顶多呈双圆心尖拱形，龛内龛外饰以石膏花或框线。室内还常有许多小龛装饰墙面，轮廓线各种各样，较大者置于底层，存放被褥；上层的龛较小，置陈设品。有人统计，在喀什某宅，一室之内竟有大小各式壁龛上百个。小龛的做法是先在粉刷过的墙面上，以石膏板作纵横隔板隔出各种矩形小格，再在隔板外贴整块石膏板，依事先做好的木样板，在整块石膏板上画出各式龛形，将空白处刻去，最后以刻出棱线的石膏板条贴在龛与龛之间作为分划即成（图 13－10、11）。



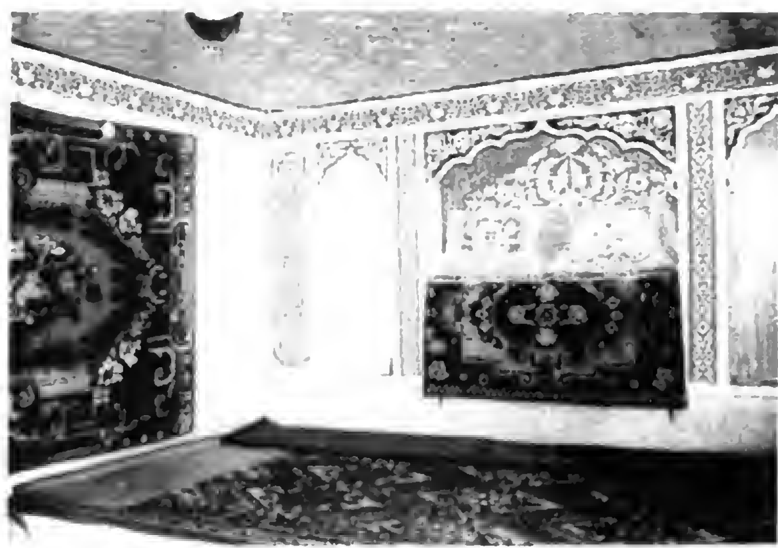


图 13－11　喀什民居室内

图 13－10　喀什民居庭院

壁炉用于取暖，也是室内的重要装饰，在室内设计时就已考虑了它的位置。壁炉也作龛形，凹入墙内，或在转角处，炉外以石膏板作出平面三角形的炉罩凸出于室内，罩檐饰石膏花，罩顶为平顶或穹顶。

石膏花、壁龛、壁炉花色繁多，搭配变化丰富。

总之，无论平面或空间造型，还是室内外装饰手段，喀什都代表了维吾尔族民居的最高水平。

三　和田民居

和田具有典型的内陆沙漠气候，降雨极其稀少，年温差和日温差甚大，夏热冬寒，有风沙。和田民居都是平房，除了庭院式、外廊式或带外廊的庭院式等新疆一般住宅形制以外，最多且颇有特色的是一种名为"阿以旺"的中厅式住宅。

"阿以旺"一词源于波斯语 Iwan，广义指建筑的敞亮部分，如门廊、檐下、门厅或中厅等[8]，在此主要指"明亮的中厅"。阿以旺住宅以名为"阿以旺"的中厅为中心，厅面积较大，在正中组成方格的四个木柱之上的空间凸起，凸起部的侧面设侧窗，高约 0.4～0.8 米。厅内在柱外侧沿墙砌适于倚坐的低矮土台。厅的一面为大门，其他三面围绕各种用途的房间。全宅采用木柱密梁平顶结构。中厅内的木柱和柱头，天花和四壁的门窗是施用木雕装饰的重点部位。阿以旺中厅宽大而明亮，是全宅共用的起居室，接待客人和歌舞聚会等喜庆活动，都在这里进行，可以有效地隔绝相对不利的户外环境，实际是一种介于户外、户内之间的空间。

"阿以旺"也是最具维吾尔民族特色的住宅形式之一，据说已有上千年的历史。现存的阿以旺有早到三四百年前的，除和田最多外，南疆其他地区如喀什、库车和吐鲁番也有。有人认为阿以旺是从古代部落公共聚会场所演变而来，应用到住宅中。南疆与西藏邻近，历史上与吐蕃也有较多关系，联系到西藏寺庙经堂中的"都纲"与"阿以旺"颇有相近之处，也许会有相互影响的关系（图 13－12）。

如果在阿以旺凸出部分不覆盖平顶，就成了一个带周围廊的天井，称为"阿克赛乃"。有时在内廊或过厅一类地方使用一种凸出面积很小、只起天窗采光作用的阿以旺，形状似笼，称为"开攀斯阿以旺"。在一幢住宅中，经常是三者或二者并用。也有阿以旺与外廊并用，外廊直接面对果园，气候适宜时是良好的户外

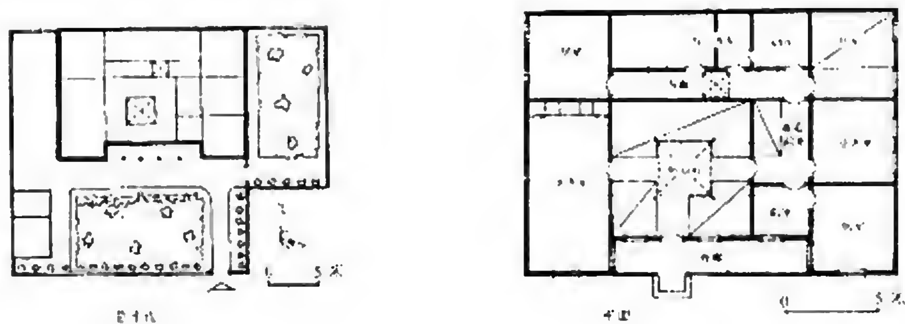




图 13－13　和田"阿以旺"民居外观

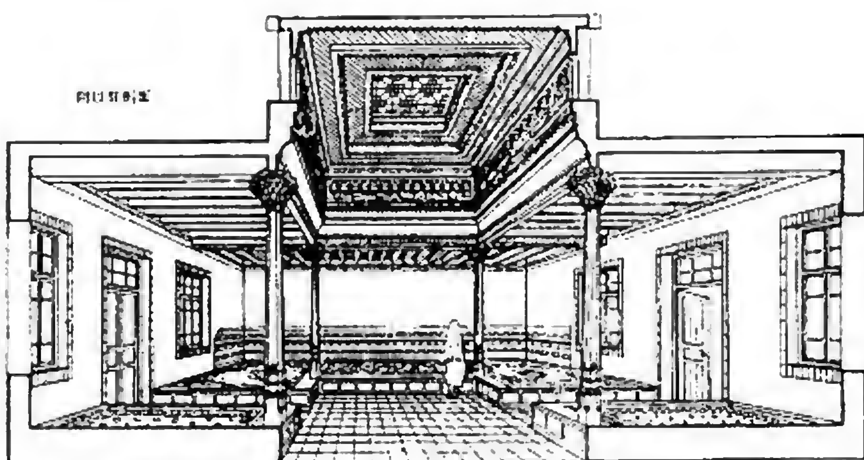


图 13－12　新疆和田"阿以旺"民居

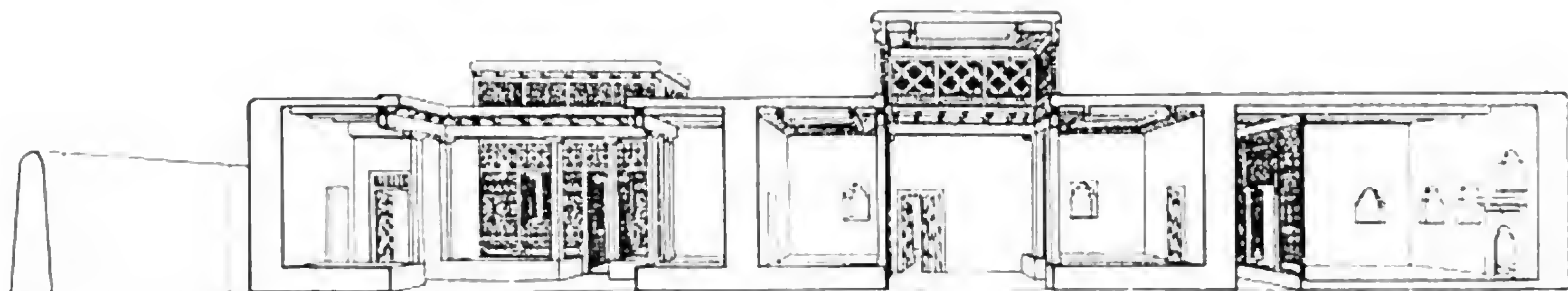


图 13－14　和田“阿以旺”和“阿克赛乃”民居

活动场所（图 13－13、14）

四　吐鲁番民居

吐鲁番盆地古代又称火州，以夏季炎热著称，七至九月份平均温度达 30°C 以上，酷热期达一百天；由于少云雾，戈壁反射强烈，冬天仍然很冷，一月份平均气温 -7°C。这种情况下，民居的隔绝寒暑尤其是防热，就成了首要的问题。

吐鲁番地处新疆东部，临近甘肃省，古时落户汉人多，成了当地维吾尔族的组成部分，同时又因林木缺乏而黄土深厚，自然地接受了甘陕黄土高原地带广泛使用的生土建筑。生土建筑有两种，一种采用夯土墙、土坯墙、生土墙或垛泥墙建房，平顶或券顶；另一种是在原生土上挖出院落、窑洞等空间。这两种做法在交河和高昌古城中都广泛存在。前者如交河的诸多佛寺佛塔、高昌外城西南残留的佛教经院大殿等。高昌经院前左方有土坯砌方形讲经堂，穹顶已佚，四角仍留有从方形墙转为圆形穹顶的过渡性砌筑物（图 13－15）；第二种做法在交河更多，甚至整片街坊都是从原生土中开挖出来的，有的生土窑洞还是二层（图 13－16）；在交河的官署区留有一座较大地坑院，东面正中是入口斜坡，入口两边各有一座窑洞；南面窑洞在正中，较大，为金库；北面有一条长 60 余米的隧道，通向城内中心大道。在麴氏高昌的宫城区也有地坑院（图 13－17、18）。明代文献记吐鲁番仍称“其地有城郭田畜，每盛暑，人皆穴地而居”（《夷乘·西北夷》卷八）。

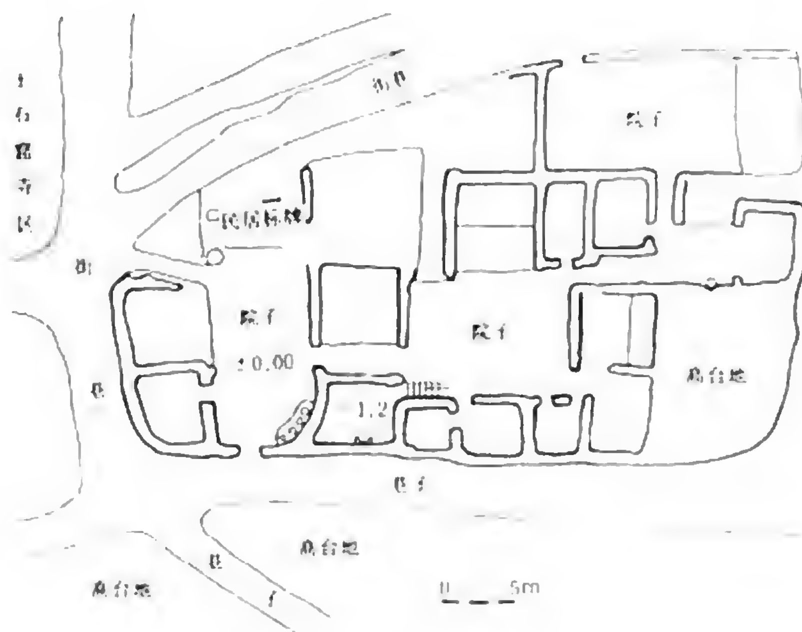


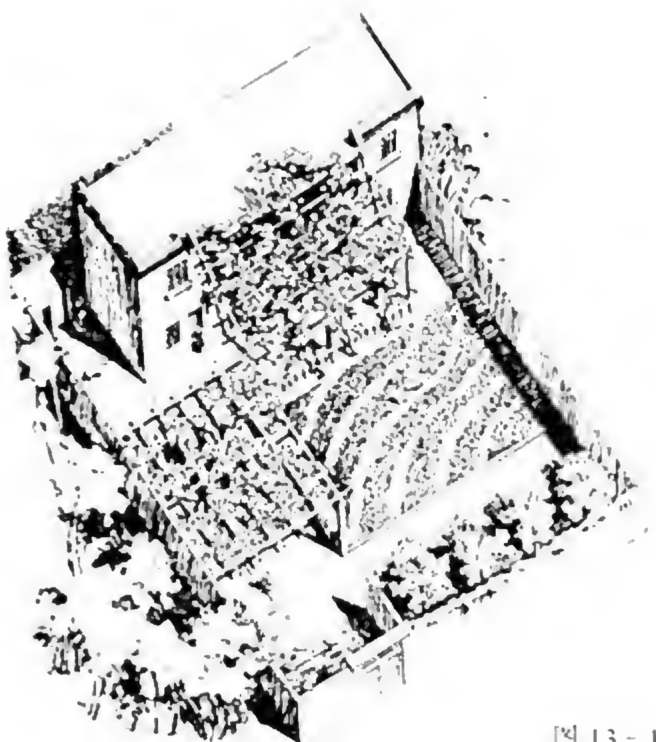
图 13－16　吐鲁番交河城古代民居遗址

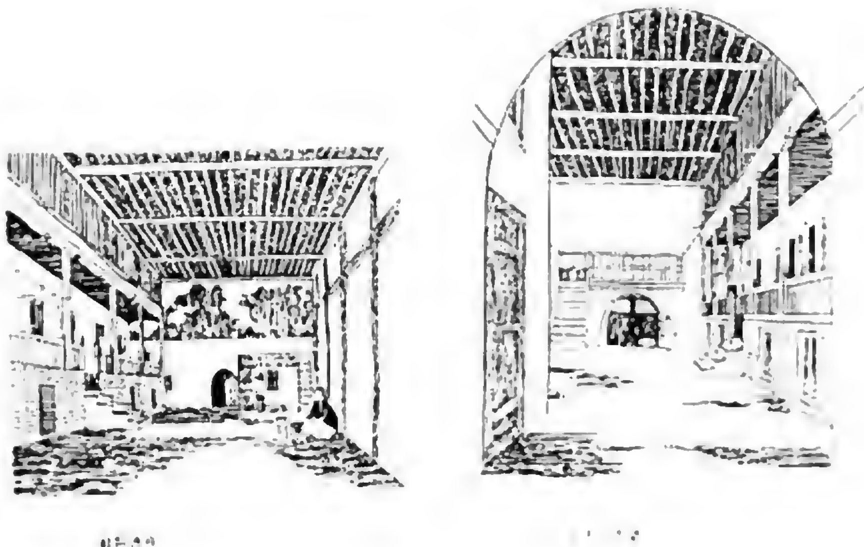


图 13－15　新疆吐鲁番高昌城经院讲堂遗址


图13－17 交河故城地坑院遗址


图13－18 交河故城地坑院遗址


图13－19 吐鲁番民居


图13－20 吐鲁番民居

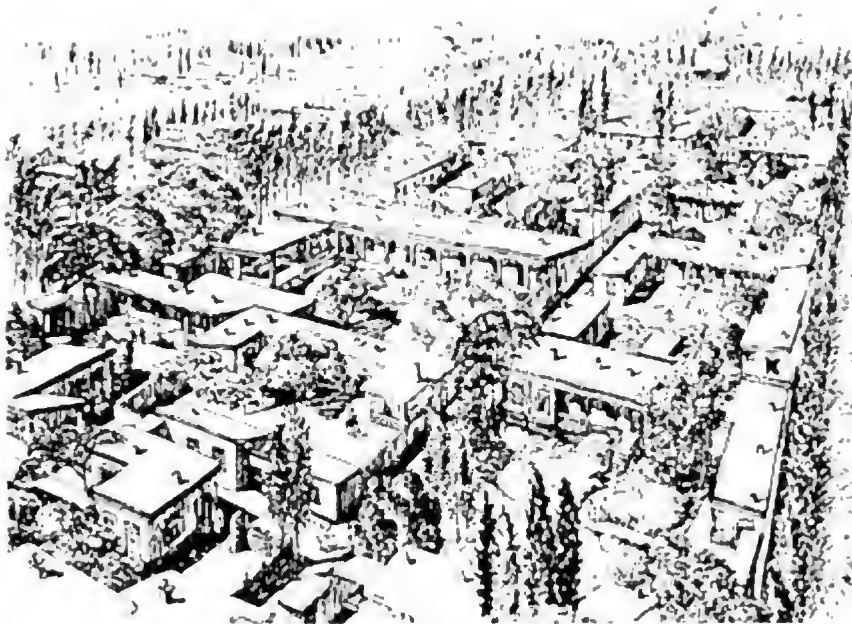
现在吐鲁番的窑洞式民居多是箍窑平房或下窑上屋，后者即下为箍窑，上加一层土木结构房屋。

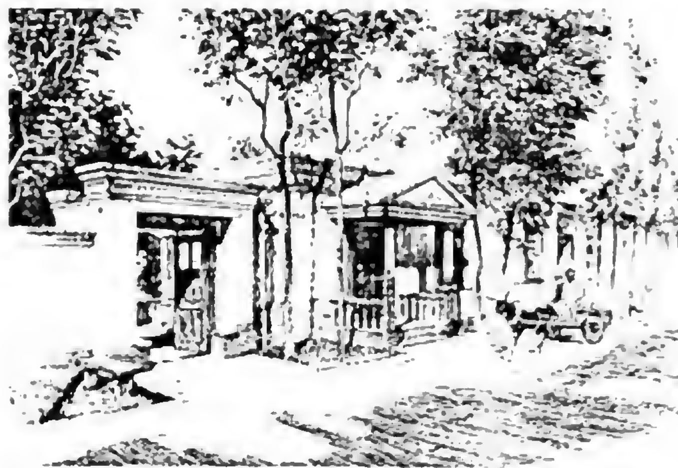
箍窑的墙或为夯土，或为土坯，或平地开挖，留出原生土为墙，若为后者，其下窑便就成了半地下室。拱顶都是土坯砌筒拱，用无模贴砌法施工，不需模板。开间大致是3米上下，各室毗连，墙厚0.7米或1米，拱沟处填平，与拱顶合成平顶，作晒台和夏日露宿场。若为下窑上屋，上层土木结构平顶楼房多附外廊，减少了主要房间进深，使房间长向面向外廊。平顶上覆草泥，极少用瓦。宋时王延德使高昌时，就记有此种“架木为屋，土覆其上”的做法（《王延德使高昌记》）。下窑颇多半地下室，冬暖夏凉，效果甚佳。农村住宅常在楼层以土坯砌出四面透空花墙的葡萄房，内悬新鲜葡萄以荫干，成为此地特有的景色。

用箍窑或下窑上屋的居室和院墙围合成院，不求规整，不讲究宗法礼制，也没有朝向要求，完全根据生活的实际需要自由组合，十分灵活多样。特别要注意的是院落的通风，往往用跨度达4米的高大筒拱作成宅院门洞，有良好的穿堂风，夏日家人儿童常在此起居活动。宅门高大，是因为不久以前维吾尔人仍使用“高车”部落时代带有高大车轮的大车，现在虽已停止使用，传统的门洞做法仍然保留了下来。有的将葡萄荫干房放在门洞上面。居室筒拱形顶部也常留出天窗，利于室内通风。许多宅院在大半个院子上空搭建高出屋顶


图13-21 吐鲁番民居


图13-22 新疆伊犁民居


图13-23 伊犁民居群鸟瞰


图13-24 伊犁民居外观

的棚架，上涂草泥，成为“阿以旺”，使院落一片荫凉。棚架与屋顶之间的空隙也成了院落的通风口（图13-19～21）。

吐鲁番民居的装饰比较简单，不大使用石膏花，而较多使用木模压花，即用木板制作阴模，趁泥涂墙面湿软时压上，图案简单朴素。室内壁龛少而简单，或拱形或圭形，只在土墙上留出。

五 伊犁民居

伊犁地处北疆最西边的伊犁河谷，地形向西北方向敞开，北冰洋水汽和寒流长驱直入，使这里冬季较冷，夏季凉爽，湿润多雨雪，木材资源丰富。

适应以上情况，伊犁民居的房屋多为带前廊的一字并列式或略作曲尺形的平房，隔为数室，尽量朝南。房屋横在院子北端，其他三面以院墙围成较大院落，以争取阳光，不是合院。院内重视绿化，植树种花，渠水常引入院内，使伊犁素有花园城市之称。

建筑大都是草泥抹面平顶，很厚，略有坡度，以利冬天扫雪。前廊地面与室内同，多铺地板，高出院子约半米，以隔潮湿。与新疆其他地区相似，前廊也很宽，除了严冬以外，家庭的日常生活和一般待客都在这

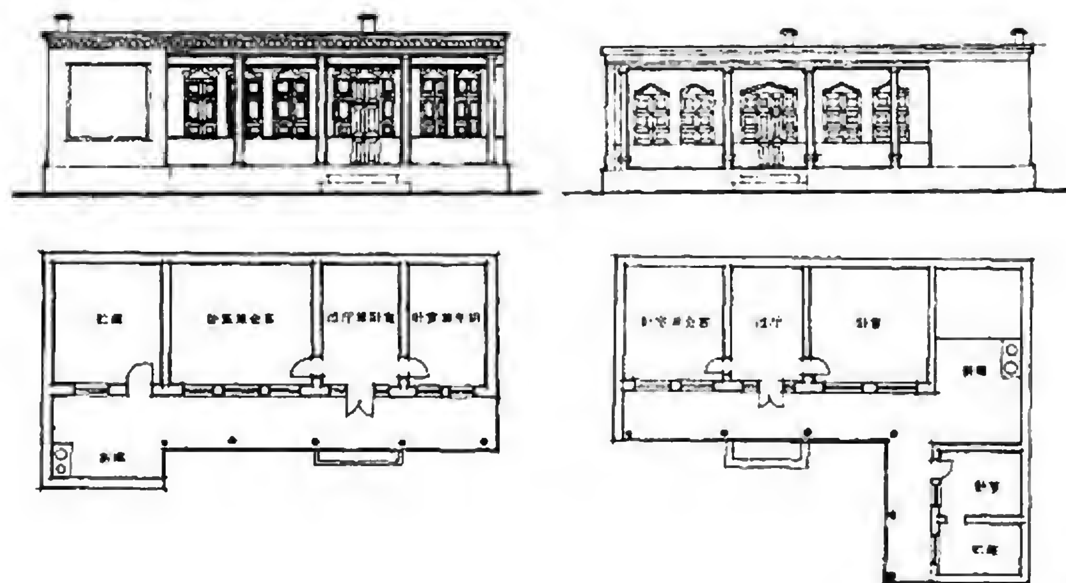


图 13－25　伊犁民居平面二例

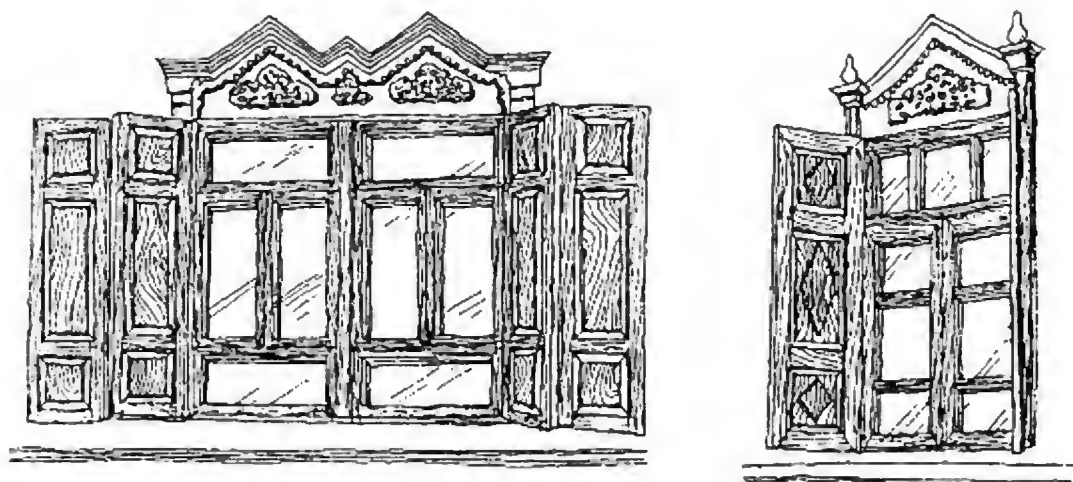


图 13－26　伊犁民居之窗

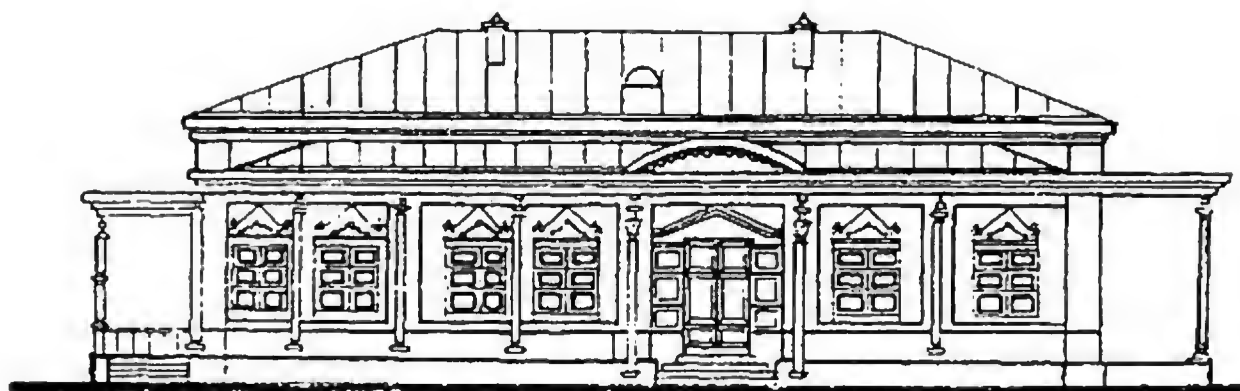


图 13－27　伊犁俄式民居

里。前廊一端常有一间不设前墙，成为半开敞的“厨廊”，用于夏天炊事和就餐。伊犁民居墙壁很厚，门板也厚，窗子较小，窗外普遍加一层木板窗，冬天晚间关闭。这些，都是保持室温的措施。门扇窗扇都沿墙壁外侧安放，室内门窗洞砌成向内扩大的八字形，有颇宽的窗台，铺木窗台板，可以放置花盆或当做坐凳（图13－22～25）。

窗外两侧安柱形立梃，窗上的墙面有三角形木窗楣。若窗子较宽，窗楣即成连续三角形，上有木雕，很富装饰性，成为伊犁民居的一大形象特点。有时外门也是这样。伊犁地近俄国，从十九世纪开始，遭受过沙俄的入侵，曾有不少俄罗斯移民，二十世纪初又有白俄流入。这些门、窗装饰做法，就受到了俄罗斯的影响。房屋的砖砌勒脚、屋身和檐部的三段式构图及其具体形象，也带有某些西方建筑的味道（图13－26）。

在伊犁，还有一种聚团式平面的民居，铁皮四坡屋顶，就更是俄罗斯的做法了（图13－27）。

第三节 维吾尔族伊斯兰建筑

伊斯兰教与佛教和基督教一起，称为世界三大宗教。建筑对于宗教尤其是发展形态特别成熟的世界性宗教来说，具有重要的意义，是教义的传播中心、宗教感情的寄托所和集中举行宗教礼仪的地方。在古代中国，佛教影响最大，其次就是伊斯兰教。甚至中国的本土宗教道教，若与伊斯兰教相较，影响也有所不及。

中国伊斯兰教主要在西北各族和分布于全国的回族中流行。中国伊斯兰教建筑依创造的人群、流行地域、时代和风格，可大别为三：一为元及元以前由来华的波斯人或阿拉伯人所造，分布在东南沿海一带，主要采取西亚风格；二是新疆维吾尔族伊斯兰建筑，现存重要作品都成于元末以后，是在波斯中亚伊斯兰建筑的基础上，融合了某些新疆本土的手法创造的；最后一种由元末明初形成的回族建造，全国各地都有分布，以西北和华北较多，重要作品都成于明清两代。因回族与汉族杂居，风格已经汉化。关于第一种，在元代章中已有叙述，本章重点介绍后两种，兹先述维吾尔族伊斯兰建筑。

一 新疆伊斯兰教之传入

汉唐以来，新疆的宗教以印度传入的佛教为主，兼有祆教、摩尼教、萨满教和景教。

公元七世纪初，穆罕默德在阿拉伯半岛创立了伊斯兰教。八九世纪，伴随着阿拉伯军队的东征，伊斯兰教经波斯进入里海东岸中亚地区的阿姆河、锡尔河流域（今乌兹别克斯坦和哈萨克斯坦），并传播到帕米尔高原。从九世纪起，波斯和中亚先后出现了一系列突厥王朝，影响较大的是地跨中亚南部和北印度的伽兹那王朝、中亚西部和波斯的塞尔柱王朝。九世纪中叶，现代维吾尔人的祖先、操突厥语、最初曾信奉过萨满教和摩尼教的回鹘人从漠北远迁西域，其中一部分迁到葱岭内外，称葱岭西回鹘或葱岭回鹘，建立了以喀什为中心、地跨葱岭东西、领有阿姆、锡尔两河流域和塔里木盆地南缘部分绿洲的哈喇汗王朝（又称黑汗王朝），参加到诸突厥王朝之中。十世纪以来，这些突厥王朝先后都皈依了伊斯兰教，据说哈喇汗王朝最先皈依伊斯兰的大汗是十世纪中叶的沙土克·波格拉汗（殁于955年，时当内地五代十国末期）。但新疆的回鹘人包括葱岭回鹘在内，并没有全部皈依，多数仍信仰佛教、摩尼教、祆教或景教。波格拉汗的儿子玉素甫·喀的尔汗以喀什为基地，在南疆西部各城摆开了宗教战场。经过数十年的残酷战争，公元1006年攻陷于阗（今和田）、于阗的维吾尔人才被迫放弃佛教，改宗伊斯兰。1031年玉素甫去世，喀喇汗王朝的领土已包括喀什、叶尔羌、英吉沙尔与于阗，古回鹘文逐渐被遗忘，而代之以阿拉伯字母。

公元1115年，华北的辽国灭亡，辽的主体民族契丹人部分西迁。1125年，新疆和中亚落入契丹之手，建国西辽。契丹人信奉佛教，伊斯兰教一度遭受打击，但仍继续传播。据十三世纪初《长春真人西游记》所载，知伊斯兰教此时已沿塔里木盆地北缘向东有所发展，包括拜城、库车、阿克苏，都皈依了伊斯兰教，一直伸展到了昌八剌（今吉木萨尔）以西地方。

十三世纪初，成吉思汗率大军西征，占领了新疆和中亚。蒙古统治者对宗教采取兼容并蓄政策，伊斯兰教的处境较西辽时有所改善，但在新疆传播的地域未有太多扩大。

公元1368年元朝灭亡，新疆仍由成吉思汗次子察合台汗的后裔统治，原来不信仰伊斯兰教的察合台蒙古人也改宗了伊斯兰，开始了新疆伊斯兰教继哈喇汗王朝以后的第二次大传播时期。第一个改宗的察合台后王是吐虎鲁克帖木儿汗，他的幼子黑的儿火者曾率军对吐鲁番进行宗教战争，强迫东疆地区也改宗伊斯兰。察合台蒙古人在信奉伊斯兰教以后，与维吾尔人融合，逐渐成为现在维吾尔族的一部分。到了十六世纪也就是明代中叶以后，新疆的维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、乌兹别克、塔吉克和塔塔尔等民族，才完全信奉了伊斯兰教，最终取代了佛教和其他宗教，完成了新疆的伊斯兰化。

二 维吾尔族伊斯兰建筑

总述

早在伊斯兰教创立之初，穆斯林们就在阿拉伯原有的建筑传统基础上，掺以拜占廷基督教堂传统，创造了伊斯兰建筑，主要采用砖石拱券结构。伊斯兰教建筑主要包括礼拜寺（阿拉伯语 Masjid）和圣者陵墓（又称玛札，波斯语 Mazzar）两种。

阿拉伯最早的礼拜寺是在拜占廷巴吉利卡式基督教堂的基础上发展起来的，不过伊斯兰礼拜寺与基督教堂不同：后者以短向为正立面，平面呈纵深状；前者多以长向为正面，平面横阔，总平面是一个方院，三面通廊，一面是礼拜殿。伊斯兰教要求穆斯林每天五次进寺礼拜，尤其星期五必行大聚会，所以殿身空间都比较大。

穆罕默德在创立伊斯兰教的过程中，曾被迫离开他最初传教的地方麦加，迁往麦地那，一度曾规定以耶路撒冷作为礼拜的方向，但由于与犹太教的矛盾，不久便改为以麦加的克尔白大寺为准，确立了克尔白作为伊斯兰教中心的地位，称为“禁寺”。克尔白大寺院落正中有一座殿堂称“天房”，中有一块神圣的黑色陨石。《古兰经》多次提到礼拜时面向克尔白的重要：“为世人而创设的最古的清真寺，确是麦加的那所吉祥的天房，全世界的向导”；“我以天房为众人的归宿地和安宁地”；“你应当把你的面转向禁寺。你们无论在哪里，都应当把你们的脸转向禁寺。曾受天经，必定知道这是从他们的主降示的真理。”这决定了世界各地礼拜殿的方向：当穆斯林们面向殿后的圣龛礼拜时，同时也朝向了阿拉伯麦加的克尔白大寺。如果把全世界的礼拜寺都画在地图上，就可以看见一幅以麦加为中心呈辐射状的奇妙图案。

拜占廷的基督教堂，已广泛采用最初由古罗马人创造的穹窿顶，穆斯林把它用在礼拜殿上，更加高耸而尖挺。门、窗和龛都使用拱券，多为尖拱。基督教堂常见的高塔，也被采用在礼拜寺中，经常布置在寺院的四隅。麦加的克尔白大寺就有九座 90 米高的塔，其中四座在大院四角。它们被称为宣礼塔，每当礼拜时间将到，宣礼师登上高塔，高呼着向四方召唤信徒。高塔也是瞭望新月之所。阿拉伯人自然崇拜的对象主要是月亮而不是太阳，生活在炎热沙漠上的阿拉伯人，认为只有出现在凉爽夜晚的月亮才是真正的朋友，所以穆斯林的入斋和出斋都以新月的出现为准。《古兰经》说：“新月是人事和朝觐时的时计。”

伊斯兰建筑的装饰富有特色，充满了几何纹样，又有古兰经经文和植物。穆罕默德应合了当时阿拉伯民族四分五裂迫切要求统一的社会要求，创立了一神教的伊斯兰教，以“除了安拉，再没有神，穆罕默德是安拉的使者”为基本信条。安拉作为伟大的真主是唯一真实的存在，不需要也不可能以任何偶像来代表他，认为那样有损真主的神圣，当然更不允许任何其他人物形象或动物形象出现在礼拜寺中了。所以《古兰经》说：“让我们共同遵守一种双方认为公平的信条，我们大家只崇拜真主，不以任何物来配他。”阿拉伯是一个酷爱装饰的民族，装饰和色彩正可以弥补沙漠景色的单调，可以说，伊斯兰使得几何图案发展登峰造极。可巧阿拉伯文字也非常富有装饰性，植物则被认为是没有生命的，也可以作为装饰题材。装饰手法主要是琉璃面砖和石膏花。琉璃砖常被镶嵌成多彩的图案。

礼拜寺的附属建筑有浴室、教经堂和教长（伊玛目，或称阿訇、阿洪）们的住所。《古兰经》说，“真主喜爱洁净的人”，穆斯林在礼拜前应该小净或大净，沐浴的地方是必要的。教经堂是教授《古兰经》教义的地方。

圣者陵墓称玛札，是宗教性纪念建筑，属于伊斯兰教素有名望的传教者或政教合一时期的王者。殁后在其墓椁上建造圆穹窿顶建筑，维吾尔语称“拱拜斯”，汉语称“拱北”，皆源于阿拉伯语 qubbah，原意指圆顶建筑。

以上这些基本特点，在伊斯兰教传入新疆的时候，几乎被回鹘人全盘接受。回鹘人本来就没有多少自己的建筑传统，面对经波斯和中亚传来的伊斯兰建筑，并无抗拒，只是根据新疆的情况有一些变通。例如，新

疆的伊斯兰建筑都不采用石结构，礼拜殿也大多不做穹窿顶，而沿用本地古已有之的木柱密梁平顶结构，只须在纵向或横向增加木柱，就可满足任意规模的要求。礼拜殿分内殿、外殿：内殿四周有墙，供冬季使用，后墙必为西墙，墙上砌圣龛，面向圣龛礼拜，同时也就是面向麦加；内殿前方或左右前三方围绕外殿；外殿前檐敞开，面积较大。

除了规定圣龛必须在西面和礼拜殿必须坐西向东以外，新疆礼拜寺的总平面布局非常自由，不求规整对称，一般只是沿大院周边布置建筑。寺门若在东，入门迎面就是大殿，如喀什艾提卡尔大寺、吐鲁番额敏寺、莎车礼拜寺等。寺门在南，入门须左转进入大殿，如喀什阿巴和加玛札所附大寺、库车大寺、库车默拉纳额什纳丁礼拜寺。寺门在北则右转，如洛浦巴额达特礼拜寺。未见寺门在西者。

礼拜寺都有带角塔的高大门墙，砖结构。院中还有水渠或水池，供祈祷者净手净身之用。大寺还常有群房和向外开门的店铺，群房供经学生居住，店铺的商业增加寺院收入。

玛札多采用砖结构或土结构。小型玛札只是土墙围护的一片墓群，聚族而葬，在围墙入口建土坯拱门，门两侧附圆形塔柱。有的在其中一座主要墓上，以土坯建造拱拜斯，圆顶，覆盖其下方形或八角形平面墓室。大型玛札除建造大型砖结构拱拜斯外，还附有礼拜寺（图 13－28）。

建筑装饰除沿用波斯中亚的琉璃面砖和石膏花饰以外，更多地运用了木面和砖面装饰，如各种木雕、镶贴砖花、磨砖和凹凸砖花等。

实例

吐虎鲁克玛札　吐虎鲁克・帖木尔是新疆地区第一个信奉伊斯兰教的蒙古察合台汗，在位期间全面接受了伊斯兰文化（包括建筑在内），对推动新疆的伊斯兰化起了很大作用，殁后按宗教制度入葬。玛札在伊犁霍城县，其拱拜斯建于 1363 年即元代末年，是元代硕果仅存的一座比较完整的砖砌穹窿顶建筑。

拱拜斯全用砖砌，室内平面近于方形，上覆跨度 7 米余的鼓座和穹窿顶，顶尖距地约 14 米。一侧为大门，门外有进深约 2 米的尖拱券门龛，全部建筑面阔 12.5 米、进深 14.6 米。大门以外其他三面外墙最厚处超过 3.3 米。四个墙角各有一方形小龛室，前方的两个龛室内设暗梯可达穹顶。穹顶鼓座以下的外侧，有一条宽约 1.5 米、高约 2 米的环形弧顶甬道，与厚墙和四角龛室一起，足以抵承穹顶产生的侧推力。环形甬道的设置，与中亚布哈拉的伊斯尔陵（907）等一脉相承。室内穹顶鼓座以下，在墙体四角和四面，各有一个悬挑出墙表的券龛砌体，将方形先变为八角，再承接以上的圆形鼓座和穹窿。

在正立面尖拱大龛周围的墙面上，以蓝、绿、紫、白琉璃为主作重点装饰。沿尖拱边缘以阿拉伯文字组



图 13－28　土坯穹顶“拱拜斯”示意



图 13－29　新疆霍城吐虎鲁克玛札

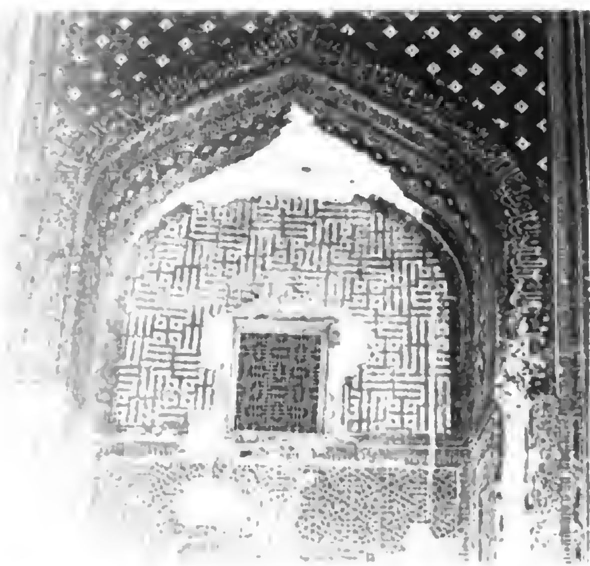


图 13－30 吐虎鲁克玛札门龛



图 13－31 库车默拉那额什纳丁礼拜寺寺内

成琉璃饰带，其外围以矩形边框。在边框内、外和四龛其余墙面都以琉璃面砖镶砌出各式美丽的几何图案，以蓝、绿、紫色为地，白色为纹样。从总体到细部，完整反映出中亚伊斯兰建筑风格。室内表面均抹以石膏灰浆（图 13－29、30）。

吐虎鲁克玛札在一定程度上反映了波斯中亚地区当时的琉璃工艺水平。原先的琉璃制作和使用，是先经烧制，再切割成小块，以之拼镶成表面平整的彩色图案。十三至十四世纪，开始在琉璃面砖粘土制坯的同时，烧制以前就预先以色釉绘制或雕刻纹样（但仍须先制成大块再切割成所需尺寸）。有的研究者认为，这种工艺很可能采用了中国传统的压模成型法和施釉法[9]。事实上，十四世纪时的确有许多汉族陶工在中亚施展技艺[10]。因此可以认为，当初曾受到西域影响的中国琉璃工艺，此时又反过来对前者产生作用。再以后的十五世纪，更发展了刻绘图案、施釉和预先划成小块的一体化琉璃制作方法，其中可能仍有汉族工匠的贡献。

默拉那额什纳丁礼拜寺及元明玛札 除玛札以外，新疆元明时代的维吾尔伊斯兰建筑，现存几个礼拜寺实例都经过后世重修，库车的默拉那额什纳丁礼拜寺是迄今所知最早的一座。据成书于十五世纪的《拉什德史》记载，劝导吐虎鲁克·帖木尔汗皈依伊斯兰教的人，是两个大食（阿拉伯）毛拉（伊斯兰学者）沙黑·札马鲁丁和阿尔沙都丁，即默拉那额什纳丁父子。他们去世后，在库车为他们建造了玛札和“哈尼丁”（即苏菲·伊善派的礼拜寺）。故此寺应始建于元。

这是一座附有玛札的礼拜寺，分别位在东、西并列的两座院子里。寺门朝南，礼拜殿在最西，外殿面阔六间、进深三间，内殿面阔与外殿同，进深二间，结构为木柱承重的纵向密梁平顶。在礼拜殿前面的北侧还有敞厅式的侧殿，以栅栏划分内外。曾有研究者认为，礼拜殿是清代建造的，但其外殿与内殿呈前殿、后殿关系，与以后维吾尔礼拜殿外殿三面环抱内殿不同，却与哈喇汗王朝时的外廊式礼拜殿相近。柱身的木雕和柱头上的托木也明显带有当地原有佛教建筑木雕的特点。因此，这座礼拜殿即便经过了清代的重修，一定程度上仍保持着元代初建的形制（图 13－31）。

东院的玛札是一座平顶木构建筑，一般认为是元代遗构。

还要提到，附有玛札的礼拜寺并非早期伊斯兰教所原有，而是苏菲派提倡的结果。苏菲派产生于十至十一世纪的阿拉伯，是受新柏拉图主义和印度佛教瑜伽派影响的一个伊斯兰派别。“苏菲”（Sufi）意为羊毛，因该派教徒常穿着粗羊毛衣服而得名。此派盛行崇拜圣徒、朝拜坟墓之风，认为只有通过圣徒才能与安拉合一。历经元明清各代，一直到现在，苏菲派仍在新疆发挥着影响，创造了在玛札旁建造礼拜寺的做法。如清修《莎车府志》礼俗条记此派云：“凡阿洪之为人果系有品有学为乡人所尊仰者，于死后葬所，后人为之建



图 13－32　喀什阿尔斯兰汗玛札

寺筑园，凿池注水，广植果木，名曰玛札。每岁赛会数日，以恣人礼拜游玩，而其尤者，或于坟上饰以琉璃砖，形若覆碗，高数尺或一二丈。”同书乡贤条也说：“阿布多墨黑买汗，明初人，博鉴经典，知阴阳理数及过去未来之事。葬回城内，后人于其冢旁建礼拜寺以祀之”，又说：“夏的和加、而未提拉和加、阿奇玉色普和加、乌灼土黑和加，四人均前明中叶大阿洪，……缠民（指维吾尔人）至今祀奉其礼拜寺坟墓在回城内”。礼拜寺与玛札合建在一起，使原先单一的礼拜功能增加了祭祀的内容，是新疆维吾尔建筑的一个重要发展[11]。

始建于明以前或明代的比较重要的玛札还有喀什的阿尔斯兰汗玛札、莎车伊萨克王子玛札和喀什噶里玛札等。阿尔斯兰汗玛札初建于十二世纪初哈喇汗王朝末期，现存的建筑是明代重修过的（图版 13－32；图版 367～369）。

艾提卡尔大寺　喀什艾提卡尔大寺是新疆最有名的礼拜寺。自古以来，经过喀什来往于中国和中亚各国的商人、香客和使节十分频繁，是新疆最早接受伊斯兰教的地方，也是新疆伊斯兰宗教中心。

艾提卡尔大寺位于喀什市内一座广场的西端，创建时间说法不一，大约在五百多年以前即十五世纪初，相当于明代前期，后又经历代五六次的扩建，现有规模形成于 1874 年阿古柏[12]扩建以后，是中国最大的礼拜寺。

寺坐西面东，扩展时因为要让开南面的街道，只能向北伸延，所以现在的大门开在全寺的东南角。全寺平面呈梯形，不规整对称。门砖砌，平面八角，分八面建八个尖拱龛，各龛之间又各建一小龛共十六龛组成正十六面形。十六个龛之间的三角形墙面弧转，砌至龛尖标高时成圆形，于其上再接建圆筒墙，最后覆盖跨度 9 米的穹窿顶。但因门墙颇高，此穹顶在外面不可得见，只能从侧面看到顶上一座穹窿小亭。前墙正中开砖拱大门洞，拱顶尖形，在大拱左右和上面砌许多浅龛，龛顶也是尖拱。门墙左右以院墙连接两座宣礼塔。塔圆形，有收分，塔顶为穹窿顶小亭，阿訇可由塔内螺旋梯上登，呼唤信徒礼拜。门左的墙很短，塔较粗壮，门右墙较长而塔较纤细，取得不对称均衡构图。墙上也有尖拱形浅龛。许多大小尖拱的不断出现，显示了手法的统一（图版 370）。

门内隔大院有道路斜向通至礼拜殿，分内外二殿。外殿向前完全敞开，树立平面组成为方格网的木柱，承密梁平顶，面阔三十八间，宽 140 米，进深四间，约 15 米。中部四间又向外凸出二间。内殿在外殿中部，三面为外殿所围，有墙，面阔十间、深三间，也是密梁平顶。内殿前墙正中开门洞，门周有非常精美的石膏几何花纹，用刻剔法制成。庭院南北端群房，皆一层，平顶，为教长室、经学教室和浴室，朝向南面大街的群房是寺院经营的商店。庭院东北部有水池，供信徒礼拜前净手。

阿巴和加玛札　附建有礼拜寺的玛札，最著名规模也最大的当推建于清代的喀什阿巴和加玛札。阿巴和加玛札在喀什市区东约 5 公里，是一个大的建筑群体，包括一座玛札、四座大小不同的礼拜殿、一座教经堂，还有阿訇住宅。

阿巴和加是新疆历史上一位著名人物。和加（或称和卓）意为圣裔，传说是穆罕默德逝世后执掌政教大

权的哈里发后裔。新疆最早的和加原是撒马尔罕的宗教领袖玛赫杜米·艾札木，在十六世纪中叶来到新疆。他的家族从十七世纪末开始长期控制南疆地方政教权力。玛赫杜米的长子穆罕默德·伊敏和次子伊沙克都有大量的追随者，形成为“白山”、“黑山”两个教派。白山派以喀什为基地，势力较大；黑山派以叶尔羌为基地。白山派创始者伊敏的孙子就是阿巴（又写成阿巴克、阿帕克），从玛赫杜米算起，已经是第四代了。阿巴殁于1693年（康熙三十二年），阿巴和加玛札就是他的坟墓，所以大概建造于十七世纪末即清初。但玛札里不仅有阿巴的墓，也有他的父亲和后裔共五代人的六十八座坟墓，占据了玛札内大部分面积。在玛札附近还有成百上千座信徒墓。

总入口在建筑群的南面，进入大门北行转东就是坐北朝南的玛札（图13-33；图版371）。

玛札平面方形略横长，约宽48米、进深42米，四围都是砖墙。中央的空间平面方形，边长16米，四面砌大尖拱，拱背四角砌小角拱合成八角形，同时墙面弧转为圆形，在圆筒形的鼓座上接建大穹窿顶，顶尖再加穹顶小亭。大穹顶四面各接出一个半穹顶，使内部平面呈十字形。十字形平面内墙和方形外墙之间的四个空间为平顶。在内、外墙之间有跨度约1米的筒拱回行甬道，转角处有螺旋梯，可上至屋顶。室内皆抹石膏灰，白色，只在中央穹顶顶脚有一圈蓝地白色石膏雕花。由于中央穹顶颇大，下面又以一段鼓座将其抬高，所以从各方均可观赏。门墙在正面即南面中央，呈竖高矩形，高耸在四墙以上，又前凸于南墙以外，形象突出，强调了入口。在门墙正中开大尖拱，构图与阿提卡尔的寺门差不多，但左右各立有一根塔柱，柱形同于宣礼塔而很细。这样的门塔组合构图，在新疆各地礼拜寺寺门中经常可见。玛札的四周墙面砌尖拱龛，大而浅，东西墙各五龛，北墙七龛，南墙门墙左右各两龛，龛内有不大的方形木格窗，是夹层的采光口。四角各耸立一座以穹顶小亭结束的宣礼塔，粗而高。宣礼塔上和门墙塔柱上的穹顶小亭、与中央大穹顶及顶上



图13-33　喀什阿巴和加玛札建筑群总入口及高礼拜寺

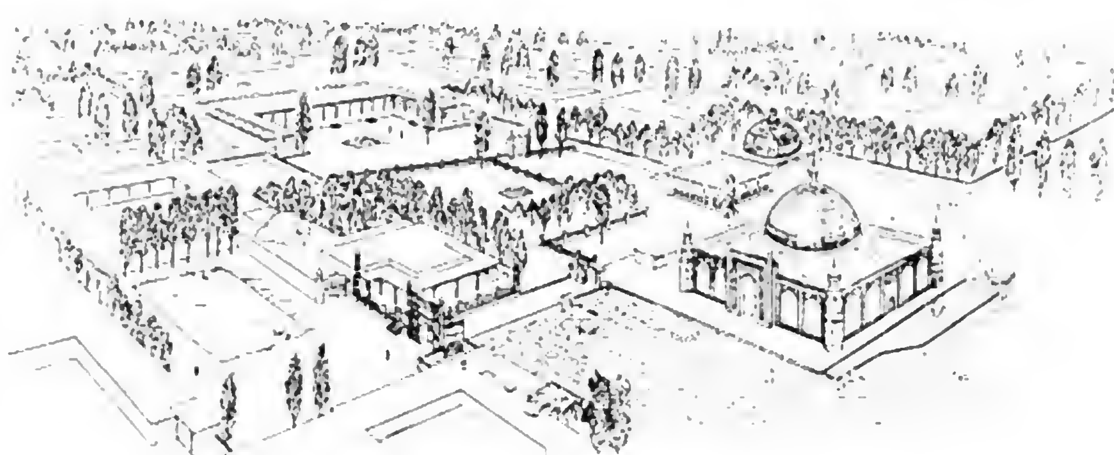
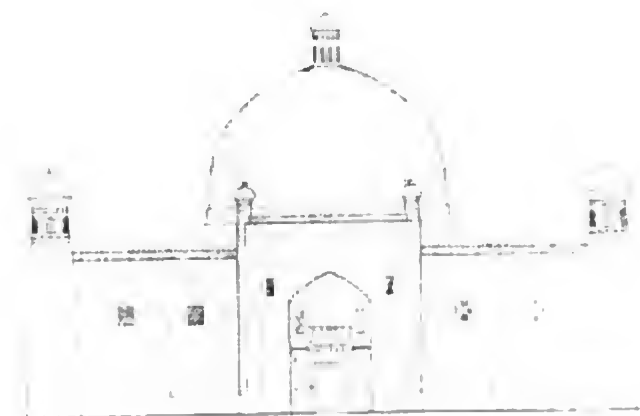


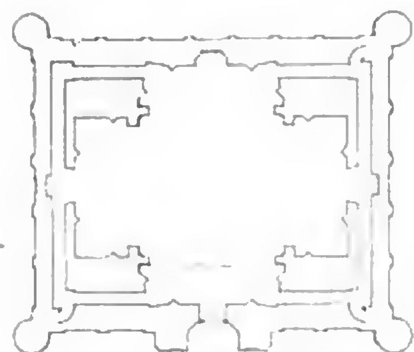
图13-34　阿巴和加玛札鸟瞰

的小亭呼应，加强了中央穹顶的构图主体作用和全体的统一。总体造型稳定端庄、比例匀称，气氛沉静肃穆。建筑外表面除浅龛墙面为白色外，包括大穹顶在内全用深绿和浅蓝的琉璃面砖或瓷砖贴砌，强调了构图的明确性，也加强了建筑的纪念性格，非常美丽。墙头有一排透空琉璃花板，使平直的檐口增加了生动的趣味（图 13 - 34、35；图版 372）。

当地传说，在玛札内还有一座乾隆妃子香妃的墓，故阿巴和加玛札又俗称香妃墓。乾隆确实有过一位维吾尔族且属于和加家的妃子，叫做容妃，在宫内二十八年，死后葬在遵化东陵，并没有运回新疆。

建筑群内与玛札同时建造的还有几座礼拜寺。绿顶礼拜寺在玛札西北，较小，也覆以穹窿顶，贴砌绿色琉璃面砖。建筑群最西部的大礼拜寺很大，坐西向东，为 1867 年到 1877 年阿古柏入侵新疆时所建，平面呈向前围抱的凹字，总面阔 17 间、宽 62 米。外殿占据凹字三面，木结构密梁平顶。内殿只在凹字后横部分，采连续砖拱结构，利用结构本身为饰，简朴浑厚。同期在全寺西南还建造了教经堂。此外，建于晚清、紧邻建筑群总入口西侧的高、低两座礼拜寺也很有特色。它们的“高”、“低”不是指屋顶，而是指地面。高的建在台基上，两个转角各矗立一座宣礼塔，与用琉璃面砖镶成彩色图案装饰得十分华贵的大门一起，形成入口处富有变化的美丽构图，内部木柱和梁枋上的木雕彩画装饰也极其精美。低的在高寺西，与高寺紧邻，室内





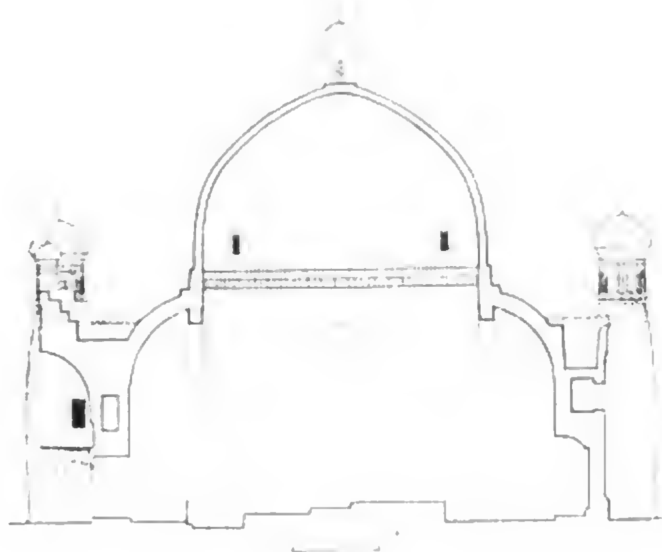


图 13 - 35　阿巴和加玛札陵堂



图 13 - 36　阿巴和加玛札绿顶礼拜寺



图 13 - 37　阿巴和加玛札大礼拜寺内部



图 13-38　阿巴和加玛札高礼拜寺



图 13-39　高礼拜寺内部

地面低于室外 2～3 米。高、低二寺各有外殿、内殿。高寺开敞轻巧而华丽，主要用于夏天。低寺封闭严实，主要用在冬天（图 13-36～39；图版 373）。

额敏寺　额敏寺在今吐鲁番城东南郊一开阔台地上，坐西向东。建于清乾隆四十三年（1778）。清初，朝廷对于蒙古人在新疆的势力日益发展感到不安，康熙决定西征，1720 年进军吐鲁番，最后由乾隆完成了对新疆的重新统一。在这一过程中，吐鲁番的宗教领袖额敏和卓起了很大的作用，被朝廷封为郡王，额敏之子苏赍满乃建此寺以为纪念。寺一角有一座高塔，塔下过道内有石碑记述其事。

大殿方形，由外殿、内殿和左、右配殿毗连组成，空间贯通。外殿面阔五间、进深九间，为木结构密梁平顶。平顶中央一间露天，可从中仰见高高耸立的大塔。后殿和左右配殿分为多间，土坯结构。后殿正中一间置圣龛，平面方形，覆圆穹顶。左右各接两排四间共十六间小方室。左、右配殿也都是小方室，各两列、八间，共三十二间。所有小室都覆以土坯圆穹顶。整个大殿宽、深各约 40 米，可容上千人活动。

殿前紧接门厅，厅外为门道和大门，门厅左右各有一个小小的院子，在全寺前右即东南角耸立一座高塔。所有建筑聚集在一起，非常紧凑，不同于新疆一般礼拜寺布局围绕大院周边布置建筑。在吐鲁番酷热的气候条件下，这种安排使全体信众都能在大殿屋顶的荫庇下活动，隔绝了强烈阳光的烘烤。

高大门墙的构图类似一般的礼拜寺，在正中尖拱龛周围砌小龛，全用米黄色砖砌筑，完全不用琉璃面砖和石膏花，十分朴素。只是上面一排小龛透空，龛内的阴影和露出的点点天空，增加了一些空灵之气。

额敏寺最值得注意的是大塔，称额敏塔或苏公塔，也全用砖砌，平面圆形，高达 44 米、塔底直径 14 米、塔顶 2.8 米，有显著收分。额敏塔造型的最大特点是轮廓通体浑圆，没有起伏和分割，全体一气呵成，朴素之极。塔内中心砌通高圆柱，圆柱与外壁间有挑砖支承的木制旋梯，可直达塔顶的砖砌圆亭。亭身围砌尖拱，拱间装饰石膏花格。亭顶砖砌小穹窿，非常圆和地结束了全塔。在轮廓简朴的塔身表面，却有十分精细的凹凸砖花装饰：下段四分之一素洁无华，上段用型砖凹凸相间地砌出几何图案，呈环状分布。图案构图丰富，达十余种之多，手法却只是镶砌，凸出之砖皆与总轮廓取平，简练自然，含蓄而典雅。圆塔所用的米黄色砖均需砍磨成扇面形，各层砖的形状都不相同（图 13-40～42）。

浑圆的高塔为纵向构图，由直线组成的礼拜寺为横向，二者取得圆与方、曲与直、高与低、垂直与水平的丰富对比。门墙向前凸出于寺墙，也高出于寺墙，适当增加了一点变化。门墙与大塔之间的寺墙较短，另外一边较长，取得构图的均衡。墙头砌出一列透空花格，与门墙上部一列透空小龛一起，打破了封闭感，增加了虚实对比。门墙前面的小广场以低矮土墙围绕，起到丰富构图的作用。它们使用的黄土和米黄色砖，在



图13-40 吐鲁番额敏寺



图13-41 额敏寺内庭



图13-42 额敏寺内部

色彩和处理手法上完全一致，使整个建筑群获得了变化中的高度统一。可以认为，额敏寺所达到的艺术成就，使它在全部新疆建筑甚至中国建筑中，都应该占有突出的地位。

建筑的纯米黄色调与周围黄土地完全协调，达到了环境的高度和谐。

玉素甫玛札 玉素甫玛札在喀什南郊，有一种说法认为它就是十世纪中叶第一个信奉伊斯兰教的哈喇汗王朝沙土克·波格拉汗的儿子、在南疆发动宗教战争的玉素甫·喀的尔汗的玛札。喀的尔汗1031年（北宋天圣九年）在喀什去世。还有人认为它是哈喇汗王朝维吾尔著名诗人、长诗《福乐智慧》的作者玉素甫·哈斯·哈吉甫的玛札。《福乐智慧》成于1069年（北宋熙宁二年）。哈斯·哈吉甫逝后，原葬在喀什另外地方，因洪水迁此另建玛札，将遗体移来。不管怎样，从始建年代来说，有可能是新疆最早的伊斯兰建筑。但曾经十九世纪阿古柏入侵南疆时重修，现状是重修过的面貌[13]。

玉素甫玛札总平面是一个东西长的矩形，大门向南（近年又另开北门）。入门西侧为礼拜殿，面阔六间、进深三间，木结构平顶，向东敞开。内殿在外殿西南角，为方形小室，覆圆穹顶。礼拜殿南毗连阿訇住宅，为前后套间。与礼拜殿隔院相望，在东面建玛札。玛札左右以墙隔出东院，是教民墓地（图13-43）。

玛札墓室方形，上覆高耸的圆穹窿顶，顶上再凸起一座小亭，全部装饰着绿色琉璃面砖。墓室后两角耸起细长高塔，以穹顶小亭结束。墓室前隔横长前室是很高的门墙，正中开尖拱深龛，在深龛左右和上面砌许多尖拱小龛，再左右各有细长高塔一座，也耸出穹顶小亭。门墙的这种构图，在阿拉伯、波斯和中亚各地的伊斯兰建筑中都非常流行，也通行于新疆各地。门墙左右接建较低的墙，也以附穹顶小亭的细塔结束。门墙所有高塔塔身断面都作瓜楞状，一束束直线条直通而上，十分挺拔，显得很有精神。全部立面对称均衡，构图严谨，皆饰以蓝地白花琉璃面砖（图版374）。

寺门也是高大门墙，构图与玛札门墙类似，琉璃彩色图案则更为精细。

院墙较低，转角处也有细高的塔。全寺高塔多达十一座，一座座高塔和塔上的小亭，加上两座大穹顶，还有高低不同的门墙和院墙，全群建筑的体形和体量对比非常丰富。它们又都包以琉璃，闪烁在阳光下，显出迷人的光辉。

新疆维吾尔族伊斯兰建筑总数颇为不少，有人统计，城市平均每七八十户、乡村每二三十户就有一座礼拜寺，全疆总计当以万计。但一般规模均较小，较重要者除以上介绍的以外，还可举出如库车大寺、喀什奥大西克礼拜寺、喀什哈力克教经堂、哈密王陵、哈密盖斯玛札……等等，都各以其不同而又具统一风格的艺术面貌，体现了维吾尔族人民卓越的建筑艺术才能（图13-44～47）。



图 13-43 喀什玉素甫玛扎北面外景



图 13-44 新疆哈密王陵砖砌陵堂



图 13-45 库车大寺



图 13-46 哈密王陵木结构陵堂



图 13-47 哈密盖斯玛扎

三 维吾尔族伊斯兰建筑装饰

独特的建筑装饰是形成维吾尔建筑风格的重要因素。民居建筑装饰，已经做过一些简单的介绍。宗教建筑的装饰手法更为丰富，诸如砖饰，琉璃饰，抹面、石膏花饰，木饰及彩画等。

砖饰 主要使用在砖结构建筑的墙面、塔身和檐口等处，使用砖饰的都是磨砖对缝的清水砖面。砖饰有拼花砖、凹凸砖花、磨砖、砖线脚和模制花砖等多种。

为打破大片平直墙面的单调感，在外墙面常砌出尖拱龛，龛外围有方框，内墙面则常砌出方形框档。这



图 13-48 砖饰（阿巴和加玛札低礼拜寺尖塔）



图 13-49 砖饰（额敏寺塔塔身）



图 13-50 琉璃饰（和田于买礼拜寺）

些龛和框一般都较浅，仍保持了建筑的整体感，在龛和框档内，以砍磨好的砖镶砌出各种拼花图案，如八字纹、席纹、回纹、万字纹、龟背纹等。在圆塔塔身也常使用拼花砖作上下段的区分。

凹凸砖花是使某些砖块内凹，组成表面凹凸有阴影的图案墙面，多用在砖塔的某一段或某一横带，如额敏塔，墙面上不大见用（图 13-48、49）。

磨砖是把砖砍磨成各种形状，如仿木构檩头的砖牛腿、砖菱角牙子等。磨砖都砌成横带状，凸出于墙面之外，与线脚配合使用，在砖塔的分段处以及砖塔或砖墙的檐口处形成重点装饰。线脚也用在墙面如框档、窗线、龛线等分割处，起伏较小，只是陪衬。

模制花砖是上有模制纹样的方形面砖，单色，使用不多，大都只作墙面的边缘饰。

琉璃饰 是高级宗教建筑使用最多也最有效的装饰手段，与内地用在屋顶上的琉璃瓦不同，都是面砖，不但用在穹窿顶，也用在外墙。琉璃面砖用石膏浆镶贴，有素平和模制花纹两种，按色彩有单色与彩色之别。单色素平面砖用于大片整面镶砌，以绿色较多，也有少数蓝、紫、黄色。彩色花纹素平面砖以彩釉绘出，用在墙面分割处作连续饰带，多白地蓝花。模制花纹面砖较少（图 13-50）。

粉刷 宗教建筑的内墙普遍采用石膏粉刷，做法同于民居。

石膏花饰 是极富新疆特色的装饰方法，多用在室内，有时也用于室外。不只是宗教建筑，民居尤其是喀什民居也大量使用。绝大多数石膏花饰采用干刻法直接刻出，少数部位用模制。

干刻石膏花用在主要入口门贴脸的周边、内墙墙顶、龛的周边、龛与龛之间的壁柱以及抹灰天花上。先在整个表面作石膏粉刷，然后在需要雕花的地方抹薄层石膏浆作底层，石膏浆内经常要加入洋蓝，与石膏混合成天蓝色。干后再抹一层白石膏浆为面层，面层厚度就是石膏花的深度，约 0.5 厘米。事先将图样描在纸上，沿线剌针，覆于面层，以木炭粉包扑打，再依轮廓线切刻，趁面层没有完全干透把轮廓线以内的面层石膏剔去，露出平整的天蓝地色。凸出的纹样断面有多种，如尖棱向外的三角形、并列三角形或斜面在外的梯形，总之要使剔离体的轮廓呈斜面，不但富于趣味，也易于剔出。一般几何纹的石膏刻花至此就算完成，制成的雕花是一块天蓝地色上的白石膏花板。少数空处需用其他颜色时可另涂刷彩色。植物纹的石膏花一般本身还有凹凸，在剔出空白后继续加工。

干刻石膏花比模制的棱角更为鲜明，没有拼装接缝，表面及底面都平整光洁，构图完整，底面有色彩，比全白的模制花更能突出花纹，加强装饰性。在曲面上使用此法也较模制更易掌握（图 13-51～53）。



图 13－51　石膏花饰（艾提尕尔大寺内殿殿门）



图 13－52　石膏花饰（阿巴和加玛札陵堂门龛）



图 13－53　石膏花饰（喀什奥大西克礼拜寺内殿）

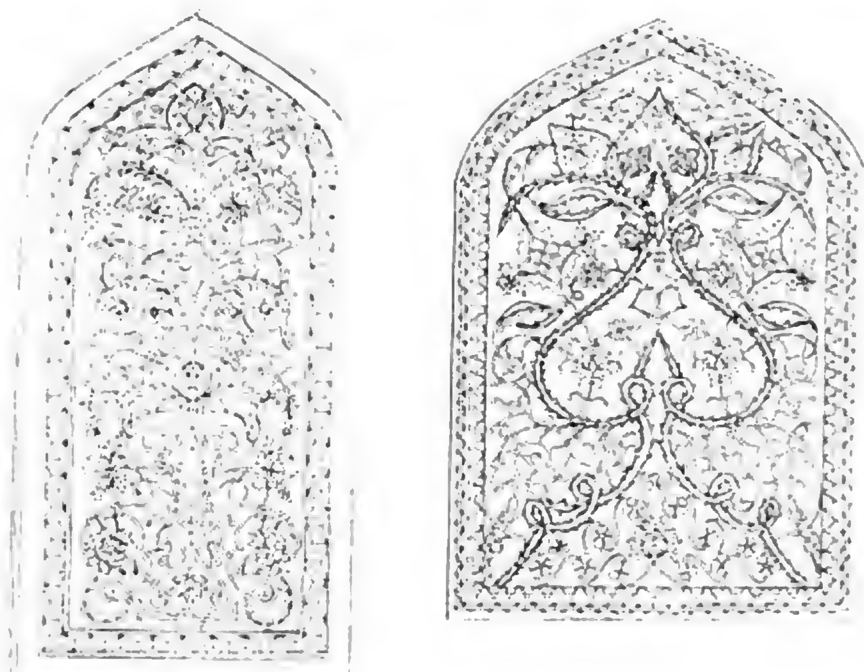


图 13－54　石膏花壁龛

模制石膏花都是白色，一般用在室外檐口，作连续小龛形，或室内墙面上部周边，作混面花枝纹。模型用木板直接刻制，模内打磨光洁后涂油或肥皂水翻制石膏即成。漏窗的窗格也大多用石膏翻制，成为很好的装饰（图 13－54、55）。

木饰　维吾尔建筑上的木构装饰也相当丰富。木构件本身常制成富有装饰意味的形式，表面也常施加木雕。如木柱、柱头托木、平伸的木檩头等，都是广泛利用形体本身作装饰的地方。宗教建筑中的木柱断面大都作八角形，多在柱下部占全高约五分之二的部位有丰富的轮廓变化，但凹凸变化都在全柱断面范围以内。最底部的断面皆呈方形如柱础，产生稳定的感觉。

多数宗教建筑的内外木柱都做出复杂的柱头，上大下小，轮廓丰富，颇有西方柱头的影响。柱头用贴雕法制成，即将柱头化整为零，事先做出很多小雕刻件，层层钉贴，最后组成一个造型复杂的整体。这些小构件大多是龛形，也有锯成花板或其他形状的。贴雕也可用在封檐板或木天花上，都是距人眼较远的部位。柱头上常同时使用托木，承纵横井字梁，梁上承檩椽。同一座殿堂中的许多柱子，风格大致统一，又往往有微妙的变化，甚至一柱一式。几十种式样同聚一堂，成了匠人们逞能斗技的场所。

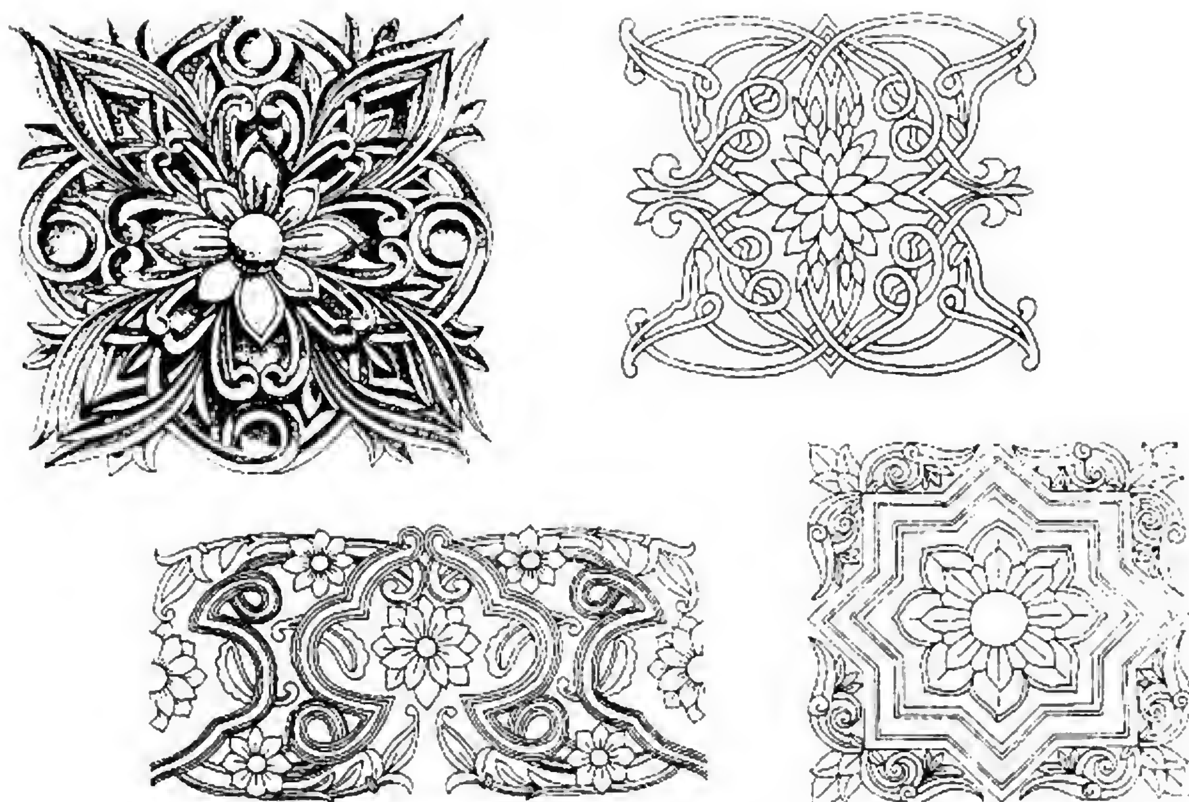


图 13－55　石膏花图案

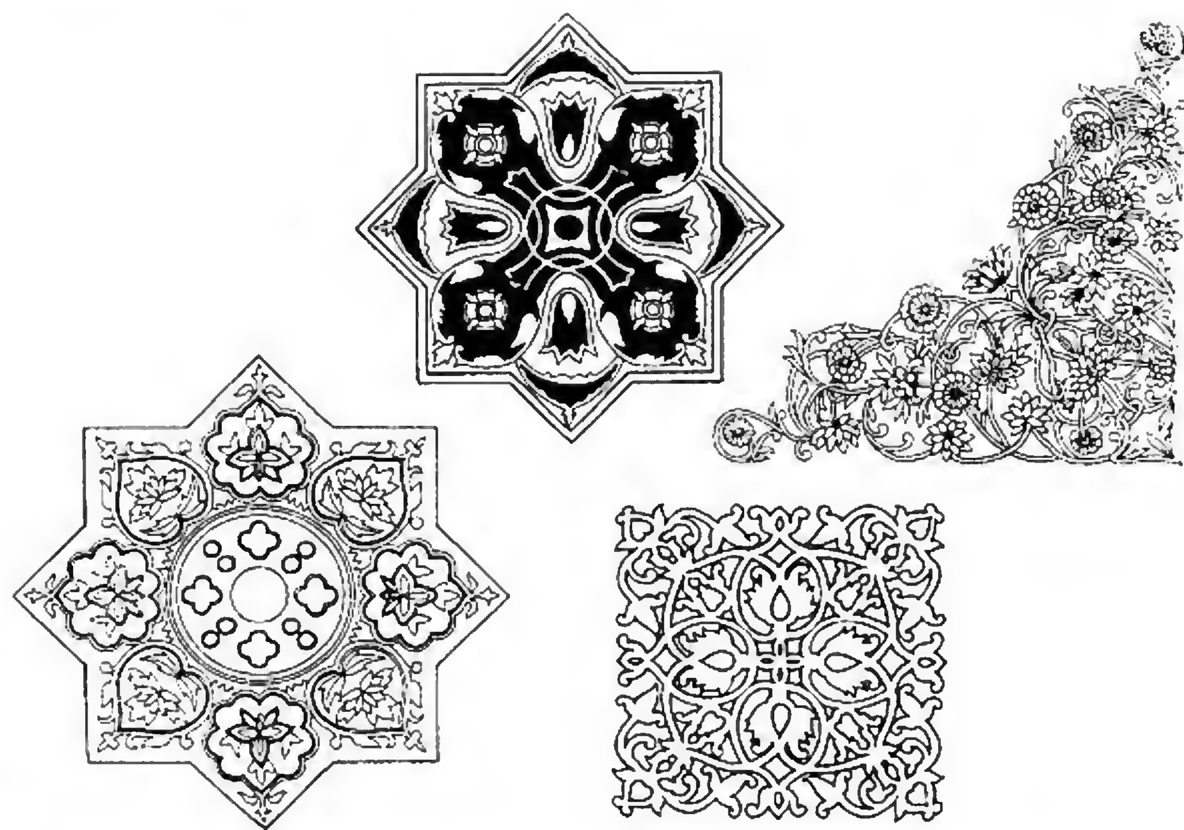


图 13－56　木雕图案

木材表面的木雕技法有阴线、减地平鈒、压地隐起和贴雕，以及少量透雕，具体做法与民居相同，只是纹样更多也更为繁细（图 13－56）。

木门窗的贴脸、筒子板和门扇等的线脚都用各式线刨刨成，在阴角处常用事先制好的四分之一圆断面的联珠纹木条或其他阴角木条钉贴。有不少木门窗受到内地汉族式样的影响。

刷饰和彩画　刷饰主要施用在宗教建筑的柱子、柱头、托木和梁等木构件表面，只是单色或分色刷饰，无花纹。彩画主要用在藻井上，分格绘彩色写生折枝花，衬以几何图案。但阿巴和加玛札的高礼拜寺，在殿内所有木面和内墙上部一圈，几乎都绘满彩画，以各种植物纹为主，衬以少数几何纹。刷饰和彩画都以水色刷成或者绘成，外涂清油或不涂油（图版 375、376）。

第四节　回族伊斯兰建筑

总述

回族是元末明初才形成的少数民族。明清回族伊斯兰建筑的最大特点就是大量采取了汉式建筑形式，以致“望之外表，几与僧道庙观无稍差异”，与宋元回族形成以前和新疆维吾尔族的伊斯兰建筑均不相同。

回族现在约有七百余万人，除宗教场合外已完全使用汉语汉文。回族的形成经过了数百年的历程，大约从七世纪中叶开始，有一些信奉伊斯兰教的阿拉伯人和波斯人来到中国经商，定居在广州、泉州、杭州和扬州等东南沿海口岸，称作“蕃客”。十三世纪初蒙古军队西征，又有大量中亚各族人、波斯人、阿拉伯人由西方经新疆来到中国，主要充当士兵。他们也信奉伊斯兰教。这两批人在中国定居后散处各地，与汉人、蒙古人、维吾尔人融合，在元末明初逐渐形成为一个新的共同体，就是回族。明朝实行回、蒙、汉可以通婚的政策，更促进了回族的扩大。在西北宁夏、甘肃、青海等省区回族人口较为集中，但在全国各地都有分布。如十五世纪三十年代，明英宗曾先后迁甘肃甘州（武威）、凉州（张掖）“寄居回回”一千七百四十九人赴江南各省，其中有七百零二人迁往杭州。这些人中有许多原是中亚人和新疆维吾尔人。

明清回族的礼拜寺普遍称为清真寺。“清真”二字在元明以前原是一般词语，意含清丽、清远、天真、纯真，不但诗人们常将之咏入诗句，文人以之命名文集，甚至道教也常名其道观为“清真观”；直到明代，开封还有名为“清真寺”的犹太教堂。“清真”二字之与伊斯兰教发生关系当始于元代，如十三世纪末杭州建“真教寺”，十四世纪四十年代吴鉴作《清净寺碑记》，其中也有“真教”、“清净”之称。元末明初回族伊斯兰教才更多被称为“清真教”，礼拜寺称“清真寺”。明代中期以后，“清真”二字方为伊斯兰教所专有。“清”指真主的超然无染，无所始终；“真”指真主的永存常在，独一至尊。“清真”二字被穆斯林赋予了新意[14]。

元代以前内地伊斯兰教建筑如光塔寺、圣友寺等，总的特点是阿拉伯风格，也可以看到汉族建筑的影响。

到了明代前期（十四至十五世纪），中国与阿拉伯、波斯的交往仍很频繁，阿拉伯来华使节达四十余人次。明代著名的云南回族人郑和，从永乐三年（1405）起以三保太监身份七次出使“西洋”，曾远达哈桑、亚丁和麦加等阿拉伯地区。1431年最后一次出海，郑和还派员到麦加摹写克尔白大寺《天堂图》以归。伊斯兰教规定有朝觐制度，是教徒必须遵守的“五功”之一，即凡健康而有经济能力者，一生中都应该赴麦加圣地朝觐一次。朝觐也必会增进回族对阿拉伯伊斯兰建筑的了解。郑和的祖上三代都去过麦加朝圣，获得了“哈吉”的称号。这些，无疑对伊斯兰教的传播和清真寺的建设，都起过作用。

但明清两代清真寺中国化的加速，却是一个不可阻挡的发展态势。凡是明代以后新建重建或改建的清真寺，几乎都采用了汉式木结构殿堂形式，包括前此作为外域式样主要特征的砖砌穹顶，也逐渐被木结构殿堂所代替，总平面则采用汉族中轴对称院落组合的传统布局，建筑装饰也部分使用了汉式手法和纹样。这种外来的伊斯兰建筑式样与当地建筑传统相结合的情形，并非只发生在中国，诸如印度、伊朗、土耳其、西班牙等许多地方也都有同样的情况。源于阿拉伯的伊斯兰建筑，在这些地方都不同程度地本土化了，只不过中国回族清真寺本土化的程度更加显著罢了。学术界把这些伊斯兰建筑统称为混合伊斯兰式。

清真寺的中国化，原因可能是多方面的。首先，回族分散在全国，即便回族较为集中的西北各省，也是与汉族杂居，互相影响，在传统根基特别深厚且已进至熟化阶段的汉族建筑文化的长期作用下，自然汇入洪流。其次，清真寺的修建者很多是汉族工匠。更内在的原因则在于回族伊斯兰宗教思想与汉族传统思想观念的合流倾向。从明代开始，一批融合伊斯兰教义与儒家思想精华的译著大量出现，如刘智的《天方典礼》、张中的《归真总义》、马德新的《四典会要》和《大化总归》等。作者一般都是“怀西方之学问，习东土之儒书”的回族伊斯兰学者，他们将“天方经语略以汉字译之，并注释其义焉，证集儒书云，俾得互相理会，

知回、儒两教道本同源，初无二理”。这种回、儒教义的融合，为伊斯兰建筑的进一步“转译”和中国化，提供了一种意识形态上的深厚背景。

然而，出于宗教的要求，即便中国化程度很深的回族伊斯兰建筑，也仍有着自己的特点。一、寺内的建筑组成包括礼拜殿、浴室、经学教室、教长室和宣礼塔，与佛寺道观的组成不同。二、汉式传统的群体布局一般有南北方向的中轴线，入口设在南端，沿轴线布置规整对称的多进院落，主体建筑在中轴线中段或北端。清真寺则中轴线一般取东西方向，礼拜殿坐西面东，保持礼拜时面向西方的宗教要求；若寺门在轴线东端，道路从寺门正面迎向大殿，与汉式传统的差别只在轴线方向的扭转，如西安大学习巷清真寺就是这样。有时轴线东端不临街，大街在寺的北面或南面，与轴线平行，寺门就改设在全寺的东北角或东南角，入门后道路折转90°。如兰州西关大清真寺，寺门在寺的东部南墙，门南向，面临大街，入门后西折直入二门再迎向大殿。西安化觉巷清真寺四面都临街，在寺东部南北二墙相对各设一门，东墙设大照壁，与兰州之例相近。若大街在寺西，就将大殿东移到寺的中部，仍面向东方，在寺西墙设寺门面临大街，入门后须绕到礼拜殿的东面再折转向西。西安广济街清真寺就是这样，寺门设在西墙南部。北京牛街清真寺西面也是大街，寺门三座，设在西墙，入门后从大殿南墙或北墙绕到大殿东面，再回过头进入大殿（图32）。三、礼拜殿因为要容纳众多信徒入内礼拜，要求有较大的面积，但汉式木结构建筑单体面积有限。为了解决这个矛盾，普遍采取了“勾连搭”的组合方式，即两三座屋顶前后平行串连在一起，屋顶之间为天沟，下面的空间连通。西北地区的礼拜殿又常取凸字形平面，凸出部分是内殿，内殿的屋顶常采用“龟头屋”，即屋脊与外殿屋脊垂直。在内殿西墙正中都有圣龛。圣龛有时凸出于平面之外，上面另覆亭式小顶。勾连搭和凸字形平面也常见于内蒙古的喇嘛庙经堂，同样是为了适应覆盖很大面积的需要，二者之间可能有借鉴的关系。四、宣礼塔必不可少，但形式多改为汉式的楼阁，故或称为宣礼楼，又称邦克楼。回族清真寺的宣礼楼和望月楼有时是同一座楼，有时分别建造。北京牛街清真寺的宣礼楼在大殿前面，另在西墙两座寺门之间即殿后建望月楼，楼下就是正门。二楼与大殿均在同一轴线上。西安广济街清真寺宣礼楼位置与牛街望月楼近似，在殿后中轴线上，无望月楼。西安化觉巷清真寺的宣礼楼在大殿前轴线上，另在殿后两侧堆土堆，谓之望月台。五、建筑的装饰图案大多以阿拉伯经文、植物纹和几何纹构成。

所以，清真寺的中国化绝不是被动地被汉族“同化”，相反，它仍保持自己的特色，为中华文化添色加彩，丰富了整个中华建筑文化的面貌。例如，宣礼楼与殿堂的结合，使建筑的群体构图轮廓增添了趣味；由多座殿堂单体合成的大殿，体量很大，内部空间开阔；伊斯兰教建筑很重视装饰，也为传统装饰手法和式样增加了新的内容，如著名的河州（甘肃临夏回族聚居区）砖雕，就是在回族建筑的促成下发展起来的。

明清是中国伊斯兰教和伊斯兰建筑大发展的时代，除了新疆各民族和全国各地的回族之外，还有甘肃、青海信奉伊斯兰教的撒拉族、东乡族和保安族，各地清真寺数量大为增加，原有的也在此时进行了整修和扩建。西北地区清真寺更多。宁夏号称回乡，嘉靖《宁夏新志》上载有不少当地的清真寺，卷首“银川城图”中也画着清真寺，有的规模不亚于城内的王府。

甘肃回族在明末出现门宦制，由教主管辖诸教坊，一坊至少一寺，使穆斯林社会生活的各个方面都与清真寺联系在一起，伊斯兰教成为穆斯林社会的精神中枢，更促使了清真寺的发展。临夏南关回族聚居区纵横七八里，人口密集，有八坊十二寺，使临夏成了西北一个重要的伊斯兰教中心。西安和北京等大城市，经济力量雄厚，也兴建了一些著名的大寺。

实例

西安化觉巷清真寺　在西安鼓楼西北，是现存时代较早、规模较大的回族清真寺。据寺内明永乐三年碑：“洪武二十五年……当日赴奉天门，奉圣旨，……与回回每（们）分作二处盖造礼拜寺二座：南京三山街铜作坊一座，陕西承宣布政司西安府长安县子午巷一座”，知建于洪武二十五年（1392）。子午巷即化觉巷，因巷子朝向终南山子午谷。西安与南京当时都是回民比较集中的大城市，故皇帝特令在二地同时建造清



图13－57　陕西西安化觉巷清真寺匾



图13－58　化觉巷清真寺牌楼



图13－59　化觉巷清真寺省心楼



图13－60　化觉巷清真寺讲堂



图13－61　化觉巷清真寺一真亭

真寺。寺内还藏有明清多种碑刻，知此寺又名清修寺，有称创建于宋者，甚至始建于唐，恐均不确。从现存建筑多保存明代风格，认为始于洪武而增扩于明朝各代，应属可信。

全寺基地东西向，是一个南北宽仅47.6米、东西长达245.7米十分纵长的矩形。总面积达11700平方米，在回族清真寺中规模最大。寺四面均为街巷，主要寺门两座，分设在基地东端南北两角。全寺长宽比值高达5.16，总布局沿轴线纵深串连多重院落，共五进；从寺门入为第一进，东墙上是砖砌大照壁；正中靠前设木牌楼三间，高达9米，造型稳重而轩昂；院西二道门左右设八字墙，加强了进入主院以前的气势。第一进院的布局，包括它的两座寺门和牌楼，显然有西安文庙的影响（图13－57、58）。

第二进是过渡性质，以院内三间石牌坊为中心，正对三道门"敕修殿"，厢房为经学堂。

第三进院内正中立"省心楼"，即宣礼楼，平面八角，二层三檐，覆琉璃攒尖顶。南北二厢为讲经室、阿訇居室和浴室。北侧讲经室三间左右各附侧室，明间前廊高起一座歇山小屋顶，轮廓变化丰富，造型轻巧。西面并列三座随墙门，为四道门（图13－59、60）。

第四进才是主院，院后侧为礼拜殿，殿前模仿佛寺手法，以大月台配以月台三面共五座小石坊门和台前两侧的碑亭等建筑小品，烘托出大殿的重要和巨大。主院正中的一真亭又名凤凰亭，是在正中八角亭子的左右，以短廊连接左右小亭，整体造型丰富，势若凤凰展翅。两厢是厅房（图13－61）。

大殿体量巨大，平面向后凸出成一凸字形，凸字的前部称前殿或外殿，面阔七间，宽33米。依山墙柱

子的排列方式计，进深七间，最前一间为前廊。全殿上覆“勾连搭”组合的两座歇山屋顶；凸字突出部为后殿，又称窑殿或内殿，面阔进深各三间，方形，上覆与前面屋顶垂直相接的歇山龟头屋。大殿总面积 1278 平方米，可容上千人在内活动。

第五进院不重要，从大殿两侧绕进，左右各堆出一座圆形土堆，称望月台。

总观布局，可以看出建造者的匠心。在如此狭长的基地上，人们要经过将近 200 米才能进到大殿，既要突出大殿，又不使前面的空间感到单调，是不太容易做到的事。设计者利用多重院落，化长为短，层层递进，比较成功地解决了问题。每一个院落，都有一个构图中心，从前到后分别是木牌楼、石牌坊、省心楼和凤凰亭，再加上几个不同形式的门或门殿，使长长的系列充满了变化的趣味。省心楼设在基地深处，已很难说有“宣礼”的作用，主要是以其形象来丰富空间，具有宗教象征意义。这种幽深的院落布局，与西安典型民居有不少相似，而诸多建筑小品的运用，显然也借鉴了佛寺坛庙等的建筑语汇，由此可以见出回族清真寺明清以后的本土化趋势。

在回族清真寺，宗教对于建筑的作用，除体现在诸如方位要求和建筑用途等以外，主要就表现在寺内和礼拜殿内的装饰上了。窑殿入口处的拱形龛门和几乎覆满全部墙面和天花的彩画，在只靠前檐进光的幽暗空间里，烘托出浓郁的伊斯兰气息。彩画纹样以阿拉伯文和植物纹为主，闪烁着金色微光。

北京牛街清真寺 始建年代说法不一，或称为宋，或称为辽，也有说是元或明代。据明万历四十一年（1613）《重修碑记》，“惟宣德二祀瓜瓞奠址，正统七载殿宇恢张……”，称奠址于宣德二年（1427），大成于正统七年（1442），证以现在建筑形式和做法，大约可信。以后又经多次重修，清康熙三十五年（1696）重修较多。牛街是北京回民集中区，牛街清真寺居明代北京四大清真寺之首[15]。

此寺的最大特点是其总平面布局。寺在街道东侧，而大殿必须坐西向东，所以入口设在殿的后面，这在清真寺中十分少见。在寺西墙正中建望月楼，六角，即以楼底为大门，门前有木牌楼三间附八字墙，构图也不多见。隔街为照壁，更强调了入口。但实际经常使用的门设在望月楼左右。如从楼底入，为免除一入寺就面对大殿后背的尴尬，在殿后加置院墙一堵，引导行人折转到大殿左右夹道进入寺内，绕行到殿东庭院后再折西进入大殿，处理尚可满意（图版 377）。

殿东为四合院，正中置方形宣礼楼，两厢为讲堂。东面称对厅，面阔七间，面积颇大，作经学教室。院内左右还各有碑亭一座。

大殿从前至后由前殿、主殿和窑殿组成。前殿面阔三间，原来可能是月台，后来才加上了屋顶，硬山卷棚。主殿平面矩形，面阔五间，由两个歇山屋顶勾连组成。窑殿很小，平面像半个八角亭，上面耸立着攒尖屋顶。殿内装修很有特色，柱间设置由阿拉伯式的尖拱转变成的“欢门”，柱子和欢门全饰红地金花图案，欢门的带形门框是阿拉伯经文，余地及柱身皆为卷草和团花。天花和梁、枋则满布汉式旋子彩画，天花的彩画也是汉式，皆以青绿冷色为主，与欢门和柱子的一片金红对比强烈，非常华丽辉煌。三重欢门加上窑殿前的几腿罩，加深了空间纵深感（图版 378）。

宁夏同心北大寺 始建年代也有不同说法，有谓明万历间（1573～1620），有谓清乾隆三十六年（1771），而现存建筑都建于清末。

寺在同心县城北部，选建在一高约 4 米的台地上，是城市的制高点，远处就能望见。大殿仍坐西向东，屋顶由前廊的卷棚歇山和前殿、后殿各一座歇山勾连组成。由于居民主要分布在南面，故寺院总入口也向南，再从西向东在宣礼楼下面的砖台座中开券洞三条，过券洞向东，由宽大台阶登台，再从大殿右厢（南）当心间的过道进入。宣礼楼方形三间两层，覆四角攒尖顶（图 13－62、63）。

宣礼楼在大殿西南，与大殿侧面一起，构成了轮廓错落多变的形象，既满足了宗教对大殿的方位要求，又充分利用了较具变化趣味的大殿侧立面，使从主要人流方向看来，具有丰富动人的造型。台地全部包砌砖面，进券洞后的台阶侧面也砌筑厚砖墙，与宣礼楼下的砖台一起构成完整的大台座，台壁也成了建筑的一部分，无形中增强了全群的高度感和体量感。入口处的空间处理也颇有趣：在宣礼楼西建大照壁一座，与楼及



图 13－62　宁夏同心北大寺



图 13－63　同心北大寺照壁



图 13－64　内蒙古呼和浩特大清真寺全景



图 13－65　四川阆中巴巴寺大殿



图 13－66　甘肃临夏大拱北

大殿所在的台座围合成小广场，由此入寺，空间从小广场的半开敞到券洞的封闭，再到台阶的半开敞，上台后完全开敞，不长的路程上充满了变化。

内蒙古呼和浩特清真大寺　中国建筑追求繁琐俗艳之风，清代已渐趋浓厚，清末民初又加进了追慕所谓"洋房"的风气，影响所及，连回族清真寺也不能免，呼和浩特清真大寺可为一例。传此寺始建于清乾隆间，而现存寺内建筑一望而知是近代所建，实际上大殿是民国十二年（1923）建造的，望月楼更晚到民国三十

年。大殿平面为矩形，东西长，前后四座屋顶勾连。值得注意的是屋顶上耸出的许多小亭子：最前屋顶左右各一座，六角；第二、第三顶正中各出一座，八角；第四顶正中又出一座，六角。其中第三顶进深较大、屋顶较高，所出小亭也最高。各亭亭身皆开窗，可增加殿内采光，但其主要目的是企图以此众多小亭来增加形象的吸引力，实际上未必为美。殿前又加了一堵大墙，既遮挡了大殿，又使院落感到闭塞。大墙的立面显然模仿了"洋房"，装饰更加粗俗。只有殿前右（南）侧高高耸立的望月楼才给整群建筑加进了一点昂扬的精神。望月楼六角四层，下三层全是砖砌的高瘦壁面，第四层立攒尖小亭，下面挑出平座。楼高 30 米，是此寺的标志（图 13－64；图版 379）。

建筑是文化的载体，各种社会文化思潮都会在上面留下印迹。

回族富于经商传统，因经商而散居全国各地，广建清真寺。各地的清真寺大都采取了当地做法，具有不同的地域风格，在此就不能多所列举了（图 13－65、66）。

1　本章主要参考文献：刘致平《中国伊斯兰教建筑》，新疆人民出版社 1985 年；新疆社会科学院《新疆简史》，新疆人民出版社 1980 年；新疆土木建筑学会《新疆民居》，中国建筑工业出版社 1985 年；萧默《新疆少数民族建筑》，中国科学院自然科学史研究所《中国建筑技术史》，科学出版社 1985 年；常青《中国伊斯兰教建筑》手稿；邱玉兰《伊斯兰教建筑》，《中国古建筑大系》第 8 卷，中国建筑工业出版社、光复书局 1993 年；孙宗文《我国伊斯兰寺院建筑艺术源流初探》，《古建园林技术》1984 年第 1～3 期；韩嘉桐、袁必堃《新疆维吾尔族传统建筑的特色》，《建筑学报》1963 年第 1 期。

2　黄文弼《罗布淖尔考古记》，北平研究院史学研究所中国西北科学考察团理事会 1948 年。

3　新疆自治区博物馆考古队《新疆民丰大沙漠中的古代遗址》，《考古》1961 年第 3 期；史树青《谈新疆民丰尼雅遗址》，《文物》1962 年第 7、8 期。

4　阎文儒《吐鲁番的高昌故城》，《文物》1962 年第 7、8 期。

5　黄文弼《略述龟兹都城问题》，《文物》1962 年第 7、8 期。

6　回鹘人的族源最早可推及于汉代的丁零，两晋又称狄历、铁勒或敕勒，皆丁零之音转，因所乘车辆轮辐高大，又称高车，活动在今贝加尔湖以南至外蒙古鄂尔浑河一带。敕勒人的一部在公元 492 年已西迁至天山北麓，称西敕勒。六世纪初，敕勒人中的乌纥和袁纥部落，再加上其他一些部族因素，融合为一个新的民族共同体，称为回纥，唐天宝三年（744）在鄂尔浑河一带建立了强大的回纥汗国。回纥帮助唐朝平定过安史之乱。贞元四年（788），回纥自请朝廷改称回鹘，取"回旋轻捷如鹘"之意。开成五年（840），回鹘汗国被活动于叶尼塞河上游的黠戛斯人（今吉尔吉斯人先祖）所灭，部众被迫分三支大批西迁，迁到河西走廊者称甘州回鹘，以后发展为今甘肃的裕固族；迁到吐鲁番者为西州回鹘（后称高昌回鹘）；最远的到达葱岭内外，称葱岭西回鹘或葱岭回鹘。

7　瑞典·多桑《蒙古史》，冯承钧译，中华书局 1962 年。

8　常青《西域文明与华夏建筑的变迁》，湖南教育出版社 1992 年。

9　常青《西域文明与华夏建筑的变迁》，湖南教育出版社 1992 年；弗莱契尔（B. Fletcher）《A History of Architecture, 19th. ed.》，Edited by John Musgrore, London, 1987；莱斯（D. T. Rice）《Islamic Art》，New York and Toronto Oxford University Press，1975。

10　布哇《帖木尔帝国》，冯承钧译，中华书局 1956 年。

11　常青《中国伊斯兰教建筑》手稿。

12　阿古柏，中亚浩罕国（今乌兹别克）军事首领，1867 年入侵新疆，占领了南疆和北疆广大土地，建立哲德沙尔汗国（意为七城之国），曾在喀什扩建艾提卡尔大寺。1877 年清军向南疆进军讨伐，阿古柏兵败自杀。

13　刘致平《中国伊斯兰教建筑》，新疆人民出版社 1985 年。

14　杨永昌《漫谈清真寺》，宁夏人民出版社 1981 年。

15　刘致平《中国伊斯兰教建筑》，新疆人民出版社 1985 年。

第十四章

西南少数民族建筑

中国西南少数民族，除藏族外，主要分布在云南、贵州、广西、四川等省区，根据诸民族的语系归属和历史，可分为四大族群，即氐羌、百越、苗蛮和百濮。

氐羌族群属汉藏语系藏缅语族彝语支，最早居住在今甘肃和青藏高原，以后逐渐南迁，除在青藏地区成为今天藏族的一部分之外，在川西和滇西北形成诸多民族，如哈尼、彝、拉祜、白、纳西、傈僳、普米、景颇、阿昌、羌族等，其中并有部分彝族迁到贵州，还有的继续南迁至东南亚，如彝族、哈尼和傈僳。他们的建筑样式不太统一，常受到杂居区其他民族尤其是汉族的影响，如彝族除主要居住土墙平顶的“土掌房”外，在云南与汉族杂居地区又常住在被称为“一颗印”的汉式四合院中，贵州的某些土司大院也采用了汉式大型院落组合形式。景颇族则较早接受了百越族群常用的干阑式建筑，直到现在，他们的居宅中，仍然更多地保留了干阑的古老传统。白族和纳西族接受先进的汉族文化最早，他们的住宅也是四合院，但与“一颗印”不同，院落宽大，装修精美，在云南少数民族居住建筑中成就最高[1]。

百越族群属汉藏语系壮侗语族壮傣语支，历史比较复杂。“越”是春秋战国时已出现的称谓，指称一大族类，因支系繁多，又称“百越”或“百粤”，有“百粤杂处，各有种姓”之说。吕思勉称其古时“散居东南沿海之地，古有文身之俗”[2]。越族先是居住于长江中下游及其以南包括浙闽等省，其最早的建筑遗址应是浙江余姚河姆渡干阑居址，距今大约已有七千年。按所居地域，百越又有多种称谓，长江中下游地区古称扬州，所以此地之越又称扬越（江陵以至浙江），此外，浙江以南称於越，浙江瓯江以南称瓯越，福建称闽越或东越，两广、越南称南越，居川、滇者总称哀牢和僚。春秋时，住在江苏南部和浙江的扬越分别建立了吴国和越国，越王勾践败於吴又复国灭吴，一度称雄中原。然而自此以后，随着楚灭越、秦灭楚以及汉武灭东越、南越，百越之众或融入汉族，或向西向南迁徙，形成今天的诸多民族，如壮、傣、侗、水、布依和海南的黎族，有的并及于东南亚各国。据日本学者鸟越宪三郎论证，东南亚各越族支系（越南的安南族，缅、泰、柬的吉蔑族、孟族、缅族和泰族，以及婆罗洲的依班族、达亚克族等），都是从云南沿红河和澜沧江、怒江向南迁徙的。他认为，越人文化以稻作、“高床”（即干阑）建筑和贯头衣为代表[3]。各国百越后裔，虽然各自发展为独立的民族，各有自己的语言、习俗和观念，有的并已有了本民族的文字，但至今保留着百

越时代传习下来的一些共通的传统，如仍居住在楼层以下架空的干阑式建筑里，只是各族的干阑已不完全相同。

甚至还有部分越人向东渡海抵达日本，从日本古代包括干阑建筑在内的习俗中往往还能找到踪迹。如吕氏谓“文身之俗，自滇、缅经闽、粤以至朝鲜、日本皆有之”。鸟越宪三郎也认为日本人的祖先是中国越人：“倭人（周代已出现的“倭”族称谓实即“越”族，倭、越古同音同义）或许是从东夷地区（山东半岛）经朝鲜半岛到达日本的，或许是直接从日本的北九州登陆的”。董楚平引用学者们最新研究结论，认为越人并非从山东或朝鲜到达日本，而是直接从浙江东渡的。他说：“日本与吴越在人种、语言、民俗等方面的近似，都可以以吴越人直接东渡日本来解释”[4]。

苗蛮族群属汉藏语系苗瑶语族苗瑶语支，包括苗族和瑶族。他们的先民可能居住在长江中游及其以南地区，约在南北朝时分化为苗、瑶二族，并相继南迁，分布在湘西、黔东南和广西、云南等省区，有的也进入了东南亚。在湘西和黔东南的苗族和瑶族建筑受汉族影响较多，质量较好；同时也受到附近干阑居各族的影响，住屋多为前部架空，后部倚在山崖上，称为“半干阑”。

百濮族群属南亚语系孟高棉语族布朗语支，最早即居住在云南南部，有些以后也南迁到东南亚，主要包括如布朗、佤、崩龙、德昂等族。他们的住屋和百越族群相似，也是干阑居。

对于西南各少数民族建筑，除了前面已有专节介绍过的藏族外，我们将主要介绍风格较为独特，成就也较高的几种典型，如云南的白族、纳西族和傣族，黔桂湘三省交界处的侗族，有时也会兼及于其他民族。

中国境内最早的人类发现于云南，遗址在楚雄州北部金沙江畔的元谋县，即旧石器时代早期大约一百七十万年前的元谋人。云南新石器时代居住遗址有元谋大墩子和宾川白羊村，为地面木构建筑，永仁县菜园子有圆形半穴居，剑川海门口则有干阑式的滨水村落。可见，云南早就有人类居住，并发展有多种建筑形式。在祥云大波那村、晋宁石寨山和江川李家山出土的几批滇文化青铜器，时代约从公元前400年的战国时期到公元前100年的西汉中期（此时云南还是奴隶制社会），有好几座小铜屋、一具铜棺和许多铜鼓，铜鼓上刻绘有建筑，都是干阑；其结构有的采用下立木柱的栅居，有的是井干。结合云南古代岩画，可以看出它们与现存云南某些少数民族建筑的渊源关系。

纳西族居住在云南丽江，白族在大理，二地相邻，都在滇西北，丽江在大理北，大理傍近洱海。纳西族源于氐羌，唐宋时已定居到川滇藏三省区交界处，即今聚居地。白族可能是白蛮后裔，白蛮则是氐羌融合了唐宋时期迁到云南的汉族所形成，现在通行汉语。纳西族至今保留古老的象形文字东巴文是罕见的文化现象，引起国内外学者的很大兴趣。南诏（相当于唐）时，以同属氐羌的乌蛮（与以后的彝族有关）为主体的南诏统治者从滇池地区迁二十万户白蛮至大理，公元829年又从蜀地掳汉族工匠数万人入滇（他们都是现在白族的祖先），大大促进了洱海地区的发展。著名的大理崇圣寺塔建于唐代，与内地同时代的塔没有什么区别，而且还是唐代密檐塔的优秀代表。宋时，以白蛮为主体的大理国代替了南诏，以后统一于元。纳西族现在约二十万人，白族约八十万人，二族很早就积极吸收汉文化，其建筑皆以民居知名，且形制相近，都接近于汉族的四合院，但又各有本族的特色。

傣族大约有八十三万人，主要分布在滇南西双版纳傣族自治州、滇西德宏傣族景颇族自治州、耿马傣族佤族自治县和孟连傣族拉祜族佤族自治县等地。早在汉晋时，云贵高原就有被称为“夷越”、“滇越”或“掸”的百越支系活动。后来他们又被冠以其他称谓，唐称“黑齿”、“金齿”、“银齿”、“白衣”或“绣脚”、“绣面”，均以其装饰或文身之俗名之，又或称为“茫蛮”；宋沿称“金齿”、“白衣”；元明以降，又或称为“金齿百夷”或“百夷”、“白夷”；清代以后则称“摆夷”，他们就是现在的傣族先民。“傣”的族称最后确定于中华人民共和国成立以后。傣族建筑以缅寺（小乘佛教寺庙）和缅塔，以及被称为“竹楼”的干阑式住房最富特色，朴质而美丽，宛如分布在亚热带雨林中的朵朵鲜花。

侗族和傣族一样，都是古百越后裔，现有人口八十余万，多聚居在黔东南，桂北湘西也有分布。这一地区多低山，侗寨常沿溪涧分布于山麓坡地，溪涧两岸的平地即为农田，沿水架设转筒水车。侗族建筑除干阑

式民居外，以“鼓楼”和风雨桥最为知名，“处处亭桥石板路，寨寨鼓楼芦笙坪”，是侗乡风貌的写照。

第一节　丽江纳西族和大理白族民居

直到今天以前，纳西族和白族一直是云南二十几个少数民族中学习汉族文化最为积极、社会发展也最先进的民族。早在唐宋时，纳西族就充分吸收了汉族建筑文化，前述大理三塔就是证明，一般建筑也与汉族没有大的区别。唐·樊绰《云南志》卷八曾记载南诏：“凡人家所居，皆依傍四山，上栋下宇，悉与汉同，惟东西南北不取周正耳。”到了今天，他们的院落式民居所包涵的唐宋传统甚至可能比汉族还多，同时也根据本民族的生活方式和自然条件加以创造，水平甚高（图 14－1、2；图版 380）。

丽江与大理地域邻近，两族互相影响，院落住宅也颇相近，主要有两种形制，当地称为“三坊一照壁”和“四坊五天井”（或四合五天井）。“坊”在此意为一座单栋建筑，如正房、厢房和正房对面的下房（倒座）等，都可称之为“坊”，一般都是三开间的二层楼。三坊一照壁由一正两厢围成，没有下房，在正房对面建围墙，围墙朝向院内的一面建成照壁样，正房两厢和照壁围成方正的三合院；在正、厢转角处各从正房附一耳房和一座小天井。四坊五天井在正房对面有下房，转角处各相邻坊间也各有耳房和小天井，共四个，加上正中的院子共五个，故称“五天井”。三坊一照壁的宅门常开在照壁左端，进入大门即是左厢前廊，也有开在耳房小天井的。四坊五天井的宅门就都开在某一小天井处，一般也在全宅前左角，或根据住宅与街巷的关系开在其他方位。大门常有门墙，装饰华丽（图 14－3～8）。



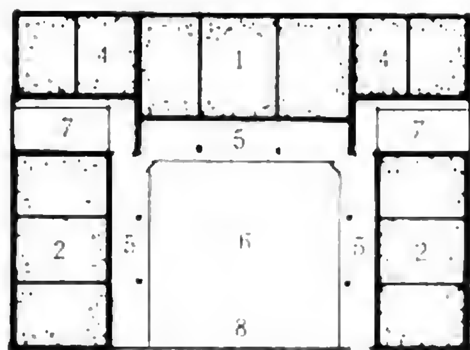




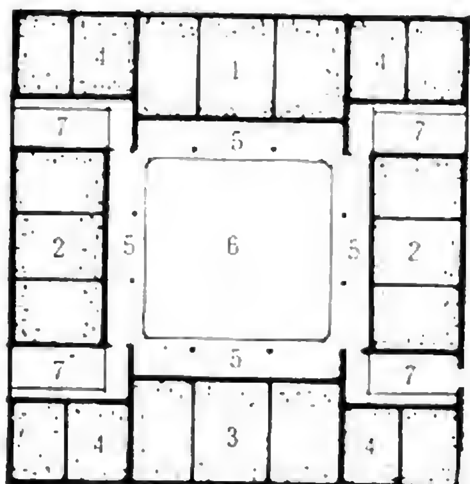
图 14－1　云南丽江街巷

图 14－2　丽江街巷

图 14－3　丽江四坊五天井民居院内



三坊一照壁



四合五天井

图 14－4　三坊一照壁与四合五天井民居平面

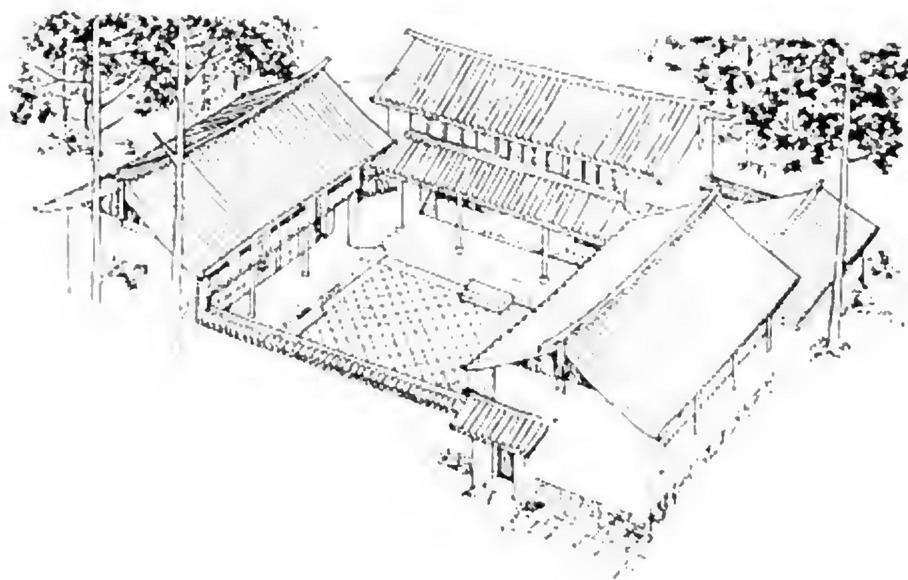


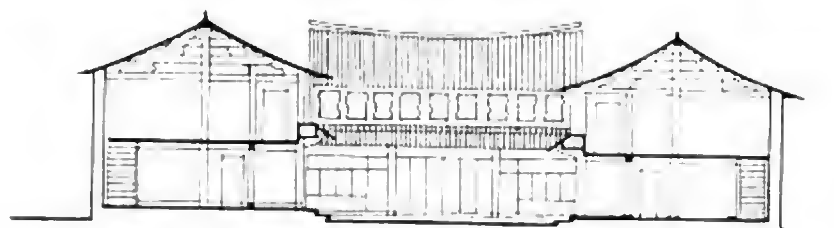
图 14－5　丽江纳西族三坊一照壁民居



图 14－6　丽江民居山墙



图 14－7　丽江民居山墙



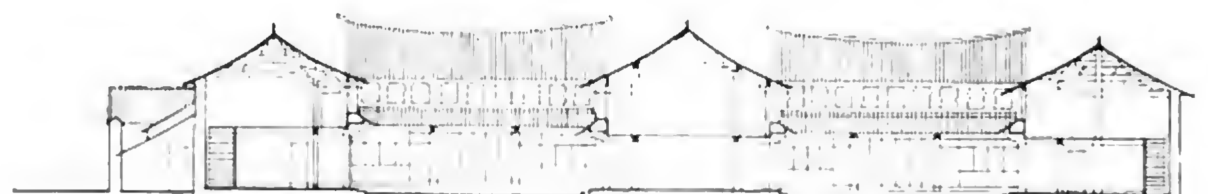


图 14－8　丽江双进四合五天井民居

各坊都是二层楼，在朝向院子的一面楼下向前扩出，以廊柱构成前廊。正房最高，下层的前廊也最宽，是平日休息和喜庆日设宴的地方，据说前廊的进深就是根据摆下一桌酒席的需要定出的。丽江和大理民居保留的唐宋传统做法较多，如侧脚（当地称“收分”）和生起（当地称“起水”）等。在面阔方向每高一尺内收一分，进深方向内收八厘，与宋《营造法式》规定的“侧脚之制”完全一样。三间“起水”三寸，称为“加三”，比《营造法式》规定的“三间生起二寸”还要高，所以屋脊两端上翘更为显著，屋坡中部凹下明显，其舒缓柔和，较之内地已不做侧脚和生起的明清民居，更多了几分唐宋风韵。

院内以方砖或间以卵石铺成图案地面。木装修雕饰极精，隔心和裙板都施以雕镂，隔心可雕出四层，如最外层刻花鸟或人物，在其镂空处雕第二层云霞，再镂空刻第三层葡萄纹，第四层刻以连续“卍”字纹透空花格为地。所用刀具有四十多种。在廊子尽头和照壁上，普遍以条砖镶成以圆形主题为中心、周围绕着各种样式的框档，框内贴大理石或绘画题诗。廊子天花也常用木枋拼成覆斗：四周斜下，隔成长方形框档；中部高起，隔成多个方形或八角形框档，框档内也贴大理石或绘画题诗。

丽江、大理民居与北京四合院的主院相当接近，皆方整宽敞，不像南方一些天井院那么狭小封闭。这是由于滇西北高原气候温寒干燥，与北方气候相近，冬天需要更多阳光，夏日防晒并不显得重要。只是北京四合院极少用楼，而且在主院之前多有前院。

丽江、大理两地的民居也有不同。丽江多用悬山屋顶，出檐深远，第一层的外墙为实墙，第二层外墙都是木板壁，显得上轻下重，上薄下厚，秀美轻灵。在山墙面，上部的木板壁、深挑檐、长长的各式悬鱼，阴影错落，与下部实墙在材质、色彩和虚实上形成丰富的对比，十分动人（图 14－9）。丽江多地震，这种处理显然有利于抗震。丽江城建在玉龙雪山下 的盆地中央，城内清泉密布，石板路、小拱桥，颇有江南水乡之趣。大理多风，以西风为主，从西面的雪山点苍山吹向东边洱海，大理城镇处在山、湖之间，故无论城乡，住宅的正房都坐西向东，不似汉族民居以坐北朝南为尚。樊绰所谓“惟东西南北不取周正耳”可能正是指此。因为多风，都用硬山屋顶，挑檐亦短，全部外墙都是实墙。但在房屋背面的墙面近檐处砌出许多框档，作横向装饰带。山墙之檐以石板挑出颇深，山尖除尖形外，或更高起作半圆形或多角形，类似简化了的马头山墙。在山墙的三角形部位以六角形薄平砖镶贴，三角形顶角以灰泥塑出各式适合图案（图 14－10～20；图版 381～383）。

距丽江不远的永宁，聚居着属于纳西族的摩梭人，至今还保留着某些母系氏族社会的风俗，实行走婚



图 14－9　丽江民居山墙数例

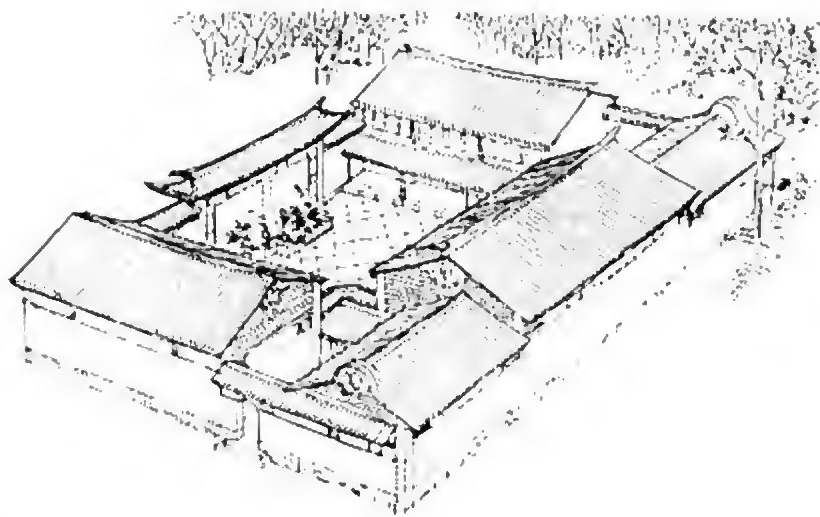


图 14－10　云南大理白族民居



图 14－11　大理洱海小普陀

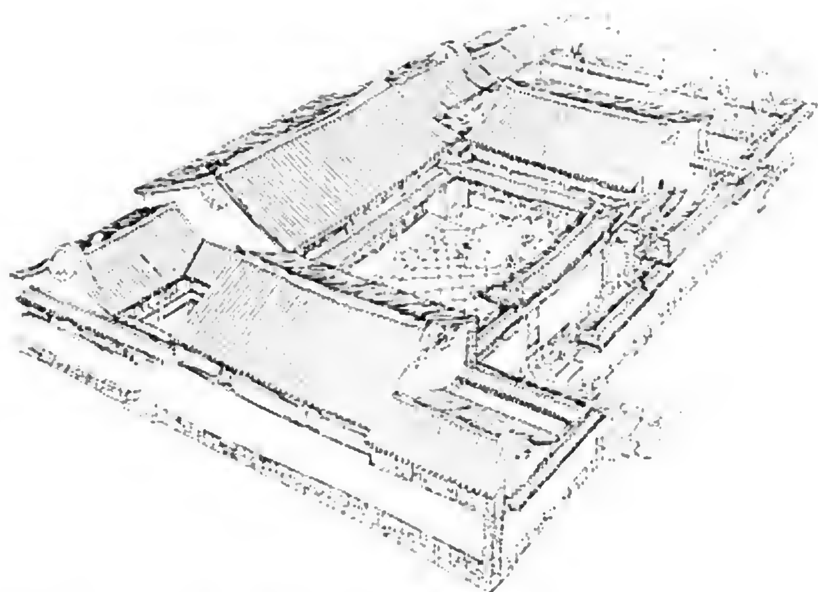
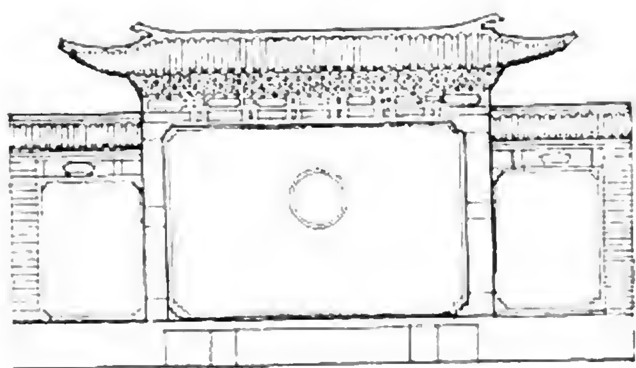
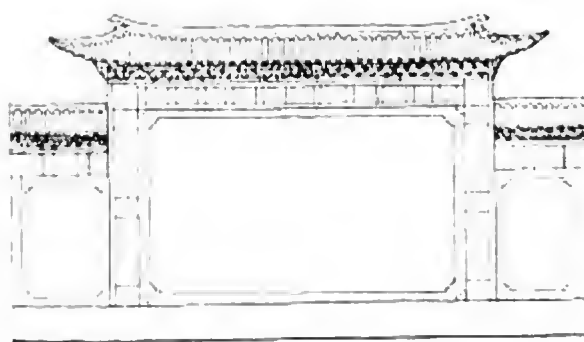


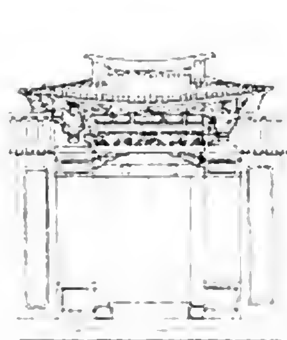
图 14－12　大理白族民居

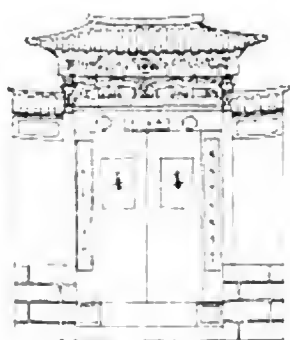


图 14－13　大理民居外景









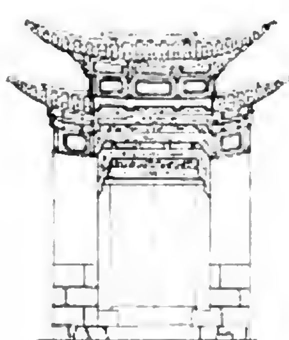




图 14－14　大理白族民居照壁和大门



图 14－15　大理民居外景



图 14－16　大理民居大门



图 14－17　大理民居三坊一照壁院内



图 14－18　大理民居隔扇门



图 14－19　大理民居山墙

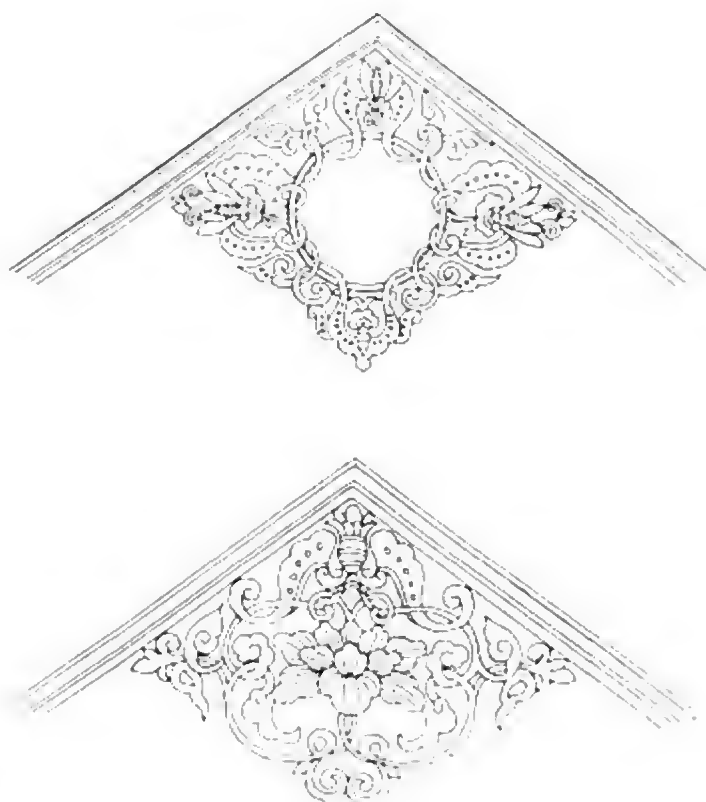


图 14－20　大理白族民居山花图案

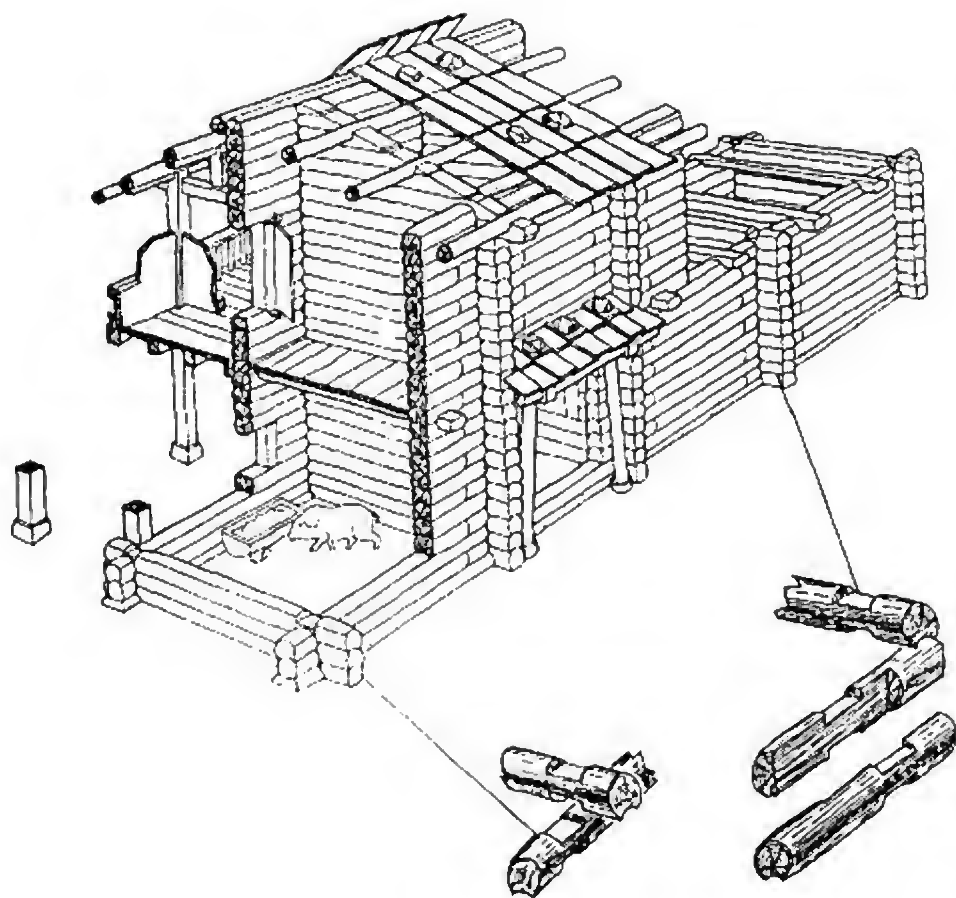


图 14－21　云南永宁纳西摩梭人的井干式宅院

制，男不娶女不嫁，子女住舅家。民居多围成合院，单体常用井干式结构，可建成为楼房，楼下为畜圈，楼上隔成小间，就是女儿们和她们的男“阿注”（朋友）相聚的地方（图 14－21）。

第二节　云南傣族建筑

内地与云南现傣族聚居区发生政治联系的时间，最早可上溯至汉。中央王朝于西汉元封二年（前 109）在澜沧江以西建立政权；东汉管辖的范围已达滇西。元朝开始在傣族地区实行的土司制度，在明清得到进一步加强。政治上的紧密联系促进了内地先进文化和生产技术在傣族聚居区广泛传播，加快了傣族社会经济的发展速度。

傣族主要聚居地区的地理及气候条件不尽相同。西双版纳地势平坦，河谷纵横，澜沧江穿插其间，气候温暖，资源丰富；德宏的地形介于平原与山地之间，地势变化较多，气候差异也较大；耿马及孟连则属丘陵地带。与这种自然条件相适应，傣族的农业生产以种植水稻为主、旱地农耕为辅，积累了比较丰富的农业生产经验，建立了比较完备的耕作体系和水利灌溉系统。傣族地区的手工业也比较发达，在纺织、竹器、制陶、酿酒等方面都有相当高的水平。傣族人民在长期的历史发展过程中，创造了灿烂的民族文化，在天文历算、文学和艺术等方面取得了令人瞩目的成就。傣历起源较早，此后又吸收了汉族干支纪时的历法和印度天文历法的某些成分并加改进而最后定型。傣文大约创制于十三或十四世纪，来源于古印度字母系统。傣族的文学和艺术成就主要表现在诗歌、舞蹈、民歌、器乐、绘画、雕刻等领域，尤以佛塔及佛寺的建筑、雕刻和绘画最具民族特色。

由于交通、地理和政治等方面的原因，居住在不同地域的傣族群众在文化发展上也有差异。总的来说，除接受汉族影响外，西双版纳受泰国、老挝等国文化影响较大，德宏与缅甸文化有着较多联系，耿马、孟连则更多地接受汉族文化的影响。

傣族全民族的共同宗教是南传上座部佛教（小乘佛教），是经由泰国、缅甸于公元六世纪左右传入的[5]，在傣族中的广泛流行则是在十五世纪中叶[6]，至今占有绝对的优势地位。傣语称南传上座部佛教为“沙瓦卡”（Savaka）、“沙斯那”（Sasana）或“布达沙斯那”（Budhasasana），均来自印度巴利语。其经典也多用巴利文抄写，故有人称之为巴利语系佛教。古代印度部派佛教包括上座部和大众部两大部分，各部分又分若干派。上座部由一批坚持佛陀原始教义的长老组成，鼓吹以解脱自身烦恼而得自利，自居为佛教正统；大众部则对原始教义持较为宽泛的理解，主张以菩提度人之道以利他人而为自利。后来上座部在印度本土渐渐衰微，却在斯里兰卡得到极大发展，并以之为中心向东南亚扩散。人们习惯上将沿这条路径传播的上座部佛教称为南传上座部佛教。

除了佛教，来源于百越时代的、在百越族群各族中普遍存在的原始宗教信仰在傣族中仍保持一定地位。傣族群众普遍接受万物有灵的多神崇拜，认为除了天、地、日、月、山、水、田地等自然神灵之外，还有家神、家族神、寨神、部落神等同时存在，由此而演化出对于建筑、村寨格局的诸多限定与禁忌。

由诸多文化因素所造成，傣族尤其是聚居于西双版纳和德宏者，其建筑艺术显现的民族风情更为鲜明，取得了迥异于其他民族的特殊成就，丰富了中国建筑艺术的整体风貌。最能体现傣族建筑艺术成就的当属村寨、称作“竹楼”的干阑民居，以及佛寺、佛塔。

一　村寨

村寨是人类聚居的基本形式之一。傣族村寨大都位于平原、水网或河谷地带，与种植水稻的农业生产相适应。对村寨具体位置的选择，除了考虑方位、水源、交通、安全等诸多实用因素之外，还受万物有灵观念的影响，常常参用占卜的方式。选址的基本原则是距水源较近以便于取水，不选在山口以防山洪，并有足够的平坦地段便于建造，以及易于防卫等，具体内容与汉族风水相地学说有共通之处。一般在初步选择以后再进行占卜，如果地形条件比较理想而占卜结果不吉，则可占卜多次，直到结果满意为止，无非是希望借助巫术增强人们对村寨前途的信心。

西南某些少数民族在选择寨址和建寨活动中普遍表现出对“寨心”的特殊关注。这同样源于原始宗教信仰，可能与大树崇拜观念有更多关系。

在第一章中已经说过，大树曾在人类生活中发生过极大作用，尤其对南方百越或百濮族群来说，他们居住的干阑建筑本来就是由远古的树居经过巢居逐渐发展来的。在树居和巢居时代，大树曾是原始人获得最低限度安全感的地方。遇到野兽或洪水，原始人首先想到的就是回到树上去。人们逐渐把对大树的感情转化为原始的宗教观念，产生了大树崇拜和对“神树”的祭祀。即使早已脱离了树居和巢居，这种观念还是沉积下来。傣族传说《山神树的故事》里说，远古时洪水泛滥，人们因避居大树而逃脱了灾难，因而产生了对“神树”的祭祀。西南各民族，即使其原始建筑未曾采用干阑的，也因为树木在生活资源和对生活环境的重大作用，或受到其他民族的影响，而大多产生了大树崇拜。最典型的例证，除了傣族外，还有侗族和苗族。

大树崇拜的具体体现有两种方式。其一，认定寨头的一至数株枝叶繁茂的大树，或寨边的某一树林，是神鬼居住的地方，称为保寨树或神树、神林，被加意保护，不准砍伐、系牛，甚至不许在此拾取柴草，有的并在此建有供奉的灵屋，或将公墓设在神林中。其二，认为在寨中有寨心神，保护全村人畜平安。西双版纳的傣族群众中传说，“村寨犹如一个人的身体，身体的心脏有一种灵魂，称为宰曼，或刚宰曼，它就生活在村落的中央部位”[7]。寨心一般位于村寨中部，或在寨中较开敞的广场中心或一角。傣、拉祜、布朗、佤族部分村寨的寨心常栽立五根或三根或仅一根短木桩，桩头稍加凿琢；有的还在木桩上建一小型亭子，或仅以一块石头或以篱笆围成的土台来代替。对这样的寨心，每年都要举行定期或不定期的全村祭祀，祈求全寨人畜兴旺、祛灾降福。遇有村寨成员的迁出迁入，也须首先祭祀寨心，以取得神的同意。因而寨心实际上又是村寨的祭祀中心。在寨心木桩上建造小亭的做法更可使我们想到原始巢居，其进一步发展可能与侗族村寨中心的“鼓楼”有关，将在以下阐述。壮族在寨心所立的“亭棚”，是一座覆以草顶或瓦顶的圆亭，里面供奉

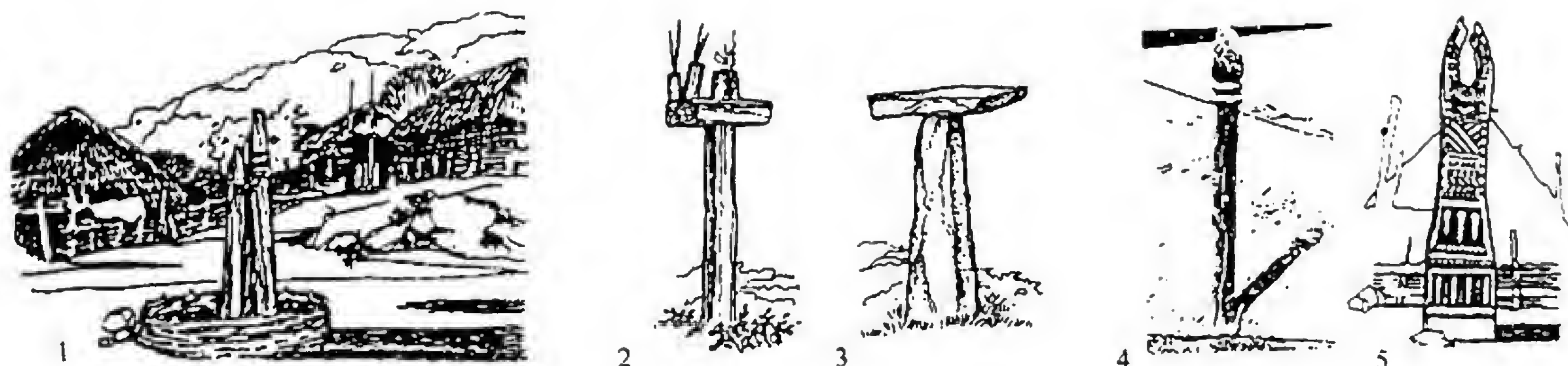


图 14-22 云南少数民族村寨的寨心
1 拉祜族寨桩 2、3 阿昌族寨桩 4、5 佤族寨桩

着农神，也与此相类（图 14-22）。

对于大树的崇拜有时还推而及于房屋中，如傣族和侗族居宅里的“中柱”，就具有神圣的意义，不得倚靠和挂物。

寨心的特殊意义及所处位置上的优势，使它自然成为全寨日常交往和公共议事的场所。这种交往活动，有助于加强群体意识，维系村寨成员的认同感，增强村寨的凝聚力。从这个意义上来说，将寨心称为村寨的灵魂也是恰如其分的。这正像史前原始村落向心式布局所反映的情况。事实上，这种观念在世界很多地方的原始村落或保留着原始习俗的民族村寨中，都可以发现。

除了寨心以外，西南许多少数民族还特别重视寨门的设立，傣族也是这样。傣族村寨一般不设寨墙，村寨的领域主要依靠寨门的暗示给以观念上的限定。寨门有时十分简单，只用两根立柱承托一根横木来构成，村寨内外之间并无实际上的阻隔，但只要设立了寨门，就算是确定了村寨的范围。

可以肯定，寨门的这种重要作用也来源于原始宗教，人们相信恶鬼会给村寨带来灾难，必须把它们阻拒在外；寨门就承担了拦鬼的重任，它本身也就从普通的标志物转化为祭祀的对象了。也许正如英国人类学家布朗所说：“在原始社会，任何对社会生活有主要影响的事物都必然会成为仪式庆典（否定的或肯定）的对象，这种被表现，以至被固定下来的仪式的功能，就是使对仪式所祭祀的物体的社会价值的认识永恒化。”[8]所以，傣族每年都要祭祀和修补寨心寨门，沿着建寨时划定的村寨边沿插木棍牵草绳与各寨门连结，作为象征性的寨墙，可看作是对早期寨门意义的重申。

德昂族在寨门上画刀或写上咒语，景颇族在寨门刻龙齿纹，涂黑、红二色，用意都在驱除恶鬼。有的民族寨门更简单，仅用一根绳子横挂在寨口的两株大树上，绳上悬以各种法物如木刀、木枪或竹槊，以吓退恶鬼。有的寨门较为隆重，如哈尼族的寨门，称“龙巴门”，每年在旧寨门外建一新门，但旧门并不拆除，以至建寨较早者出现长列的寨门甬道。有的建成为正式的门屋，如壮族。侗族村寨还常以十分宏大的风雨桥兼为寨门。某些侗寨在春节前三天每晚由寨老率领全寨男青年绕寨周游，用意在使青年人不忘村寨的边界（图 14-23）。

这些民族，一般是在建寨之初首立寨心，然后定边界，树寨门，最后再建住屋。

傣族村寨布局的一般模式是以寨心为核心，设东西南北四个寨门，四门两两相连成十字，就是寨内的主要道路。单体住宅平行（或基本平行）排列在道路两侧，形成分区明确、主次分明的整体空间环境。西双版纳的住宅布酌较密，德宏的较为疏朗。

在傣族村寨中，佛寺是最重要的公共建筑，所居位置对于村寨的布局具有决定性的影响。在西双版纳，佛寺常选建在村寨的主要入口，布置在地势显要风景佳胜处，以其位置优势和高大体量成为整个村寨的视觉中心。如勐海曼贺佛寺在村东端入口处，面向广阔田野，由大路上坡抵寨，首先看到的是佛寺，然后由佛寺左右绕行入寨。景洪曼买佛寺也在主要入口处，居于寨街尽端的坡顶，居高临下，民居分列于中心寨街两旁，佛寺成为全寨美妙的景点。有时村寨后倚小山，佛寺也可能建在寨后的山上，如景洪曼飞龙寨，其佛寺



图 14－23　云南少数民族村寨的寨门
1　西双版纳傣族寨门　2　拉祜族寨门的“连注绳”　3　哈尼族的“龙巴门”

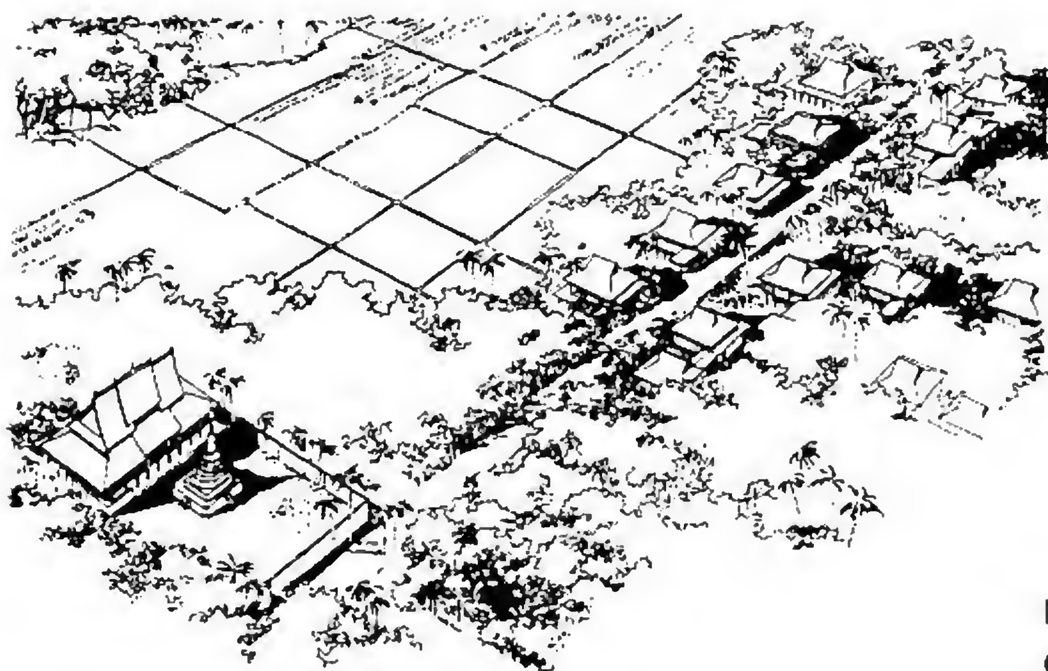


图 14－24　佛寺与村寨的关系
（西双版纳橄榄坝曼听寨）

和美丽的曼飞龙塔就在寨后100米处一座高数十米的小山顶上，从十几里外就能看到。滇西德宏一带的情况稍有不同，佛寺一般都在村寨中部或后部（由于佛寺均坐西向东，所以实际上是在寨西或西北），以其本身的体量与周围环境形成对比，从而建立起对村寨的控制优势，如瑞丽大等喊寨佛寺。

佛寺有时也设在寨心，在这种场合，寨心的核心作用由于得到佛教支持而大大增强。当佛寺不在寨心时，佛寺本身也许会形成另一个事实上的村寨中心，但这种事实上的村寨中心并不动摇寨心作为村寨灵魂所在地的重要地位。

傣族村寨在总体布局上还特别重视绿化配置，整个村寨掩映在绿树丛中，色彩艳丽而又形体高大的寺院建筑引人注目，营造出一派既清新典雅又活泼明快的亚热带田园风情（图 14－24）。

二　民居

傣族住宅在结构形式、平面布局、外部造型、室内布置等许多方面都与内地汉族民居有较大区别，具有

强烈的民族特征。

居住领域的限定

人类的居住领域，通常并不局限于宅屋本身，而是还要包括附属建筑及住宅周围一定范围的空间。以中国而论，人们对其居住领域的限定不外乎两种类型：一种是以汉族为代表的封闭性限定，另一种则是在少数民族地区常见的开放性限定。前者简单地说就是以四合院方式为主的院落式组合，即用房屋或院墙围合成的所谓“外实内虚”式的封闭性居住领域。后者利用单体宅屋本身的凝聚力，从观念上建立起对周围领域的控制，虽然有时也用一些简易的手段对其控制领域进行象征的而不是实质的围合，形成“外虚内实”式的组合，整个领域给人的感受仍是开放和易于接近的。

傣族对于居住领域的限定属于后者，其主要特征是利用宅屋本身所提供的条件，尽可能地扩展其使用空间和面积，将不同功能的房间结合在同一幢建筑之中，同时以周围的场地来弥补不足。在这种限定方式中，空间的主体是宅屋本身而不是院落，即使场地周围有一些栅篱等象征性限定，也并不妨碍住宅与住宅之间的对话。就单体而言，它是开放的、发散的，而从全寨来看，这些单体的互相接纳和对话恰好是建立整个村寨完整空间秩序的有利条件。对于更多依赖于血缘关系而不是宗法制度生活在一起的人们来说，这种便于交往的秩序是不可缺少的。此种格局与内地常见的高墙深院窄巷的差异，正是两种文化差异的反映。

在敞院中，虽常有与主屋分离的厨房、畜圈、谷仓等附属建筑，院内种植椰子、芭蕉、芒果和蔬菜，但以宅屋为中心的格局仍然维持着。德宏州瑞丽县的傣族围院较大，竹楼建于中央，院落划为前后两区，宅前从事家务及副业活动，宅后种植蔬菜果木。利用矮篱围成敞院，对防火和防止牲畜走失，也有其必要性。

在开放性限定中还有一个需要特别提到的元素，那就是在傣族住宅中常见的露天晒台（傣语称“展”）。晒台可以看作是宅屋的延伸部分，用来晾晒粮食和衣物，也可是室外工作场所，还兼作沐浴场，在此放置贮水罐。晒台又是家庭生活空间与村寨群体空间的中介，成为开放性限定的重要一环。

干阑

“竹楼”，在人们的习惯上就是傣族住宅的代称，实际是一种以竹子为主要建筑材料的干阑式建筑。所谓干阑，其实是对“人处其上，畜产居下”的居住建筑型式的通称。“干阑”一词，最早见于魏晋时期的汉文古籍。民族学的资料表明，这原本是壮侗语族诸族对房屋的共同称谓，汉文“干阑”或“干栏”乃是其音译。干阑或作麻栏。

正如“史前建筑”章中所述，干阑显然是从巢居即树上结巢以居发展来的。“古者禽兽多而人民少，于是民皆巢居以避之，昼拾橡栗，暮栖木上，故命之曰‘有巢氏’之民。”（《庄子·盗跖篇》）“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇，有圣人作，构木为巢，以避群害，而民悦之，使王天下，号之曰‘有巢氏’。”（《韩非·五蠹》）从遗址的发掘以及如“南越巢居，北朔穴居，避寒暑也”（晋·张华《博物志》）等文献记载中，可知主要出现在南方，尤其为百越或百濮族群所通用。早期的干阑似乎还带有巢居的痕迹，“依树积木，以居其上，名曰干阑。干阑大小，随其家口之数”（《北史·蛮僚传》）。后来逐渐向楼的形式发展，“山有毒草、沙虱、蝮蛇，人楼居，梯而上，名曰干阑”（《新唐书·南平僚传》）；“上设茅屋，下豢牛栅。栅上编竹为栈，不施椅桌床榻……考其所以然，盖地多虎狼，不如是则人畜皆不得安”；“民编竹苫茅两重，上以自处，下居鸡豕，谓之麻栏”，“子长娶妇，别栏而居”（宋·周去非《岭外代答》）；“（夷）所居皆竹楼，人处其上，畜产居下”（《西南夷风土记》）等记载。

据以上所引及有关建筑的滇文化文物，可知干阑在云南有很久远的历史，在古代是以竹构为主，上覆茅顶，这就是傣族等民族的住屋一直称“竹楼”的原因，事实上现在的很多傣族住屋，尤其在西双版纳，都已是木结构瓦顶建筑了。干阑有利于防避虫兽、洪水、潮湿，还能通风、散热，不用平整地基，减少土石方。这些都是南方建筑首先需要解决的问题。傣族聚居地区竹木茂盛，取材便利，竹楼自然成为占主导地位的住

宅形式。但竹材有不耐久的缺点，因此用木材承重，用竹材作墙面地板及其他构件，并覆以瓦顶。这种改进了的做法，逐渐取代了真正的“竹楼”。

百越族群和百濮族群的民族普遍使用干阑，属于氐羌族群的景颇族、部分哈尼族、拉祜族和傈僳族也采用干阑，但各族干阑又有不同。

景颇族聚居在滇西德宏沿边五县接近森林水源的山脊或山坡上，干阑为低楼式，楼面距地约0.6～1米。楼下不能使用，所以在某一端的山面以内留出畜养空间。干阑除承重柱、脊檩、檐檩使用木材外，余皆用竹。其最大的特点是采用长脊短檐倒梯形悬山屋顶。由于檐墙低、出檐大，长面不能出入，故以山面为入口。山面中柱外移，以承托长脊端部，常用粗大的木料。柱上悬挂牛头或兽骨，以炫耀其狩猎本领和财富。这些都与滇文化文物显示的做法完全一样，保留了较原始的干阑形式。

与分布地区的差异相应，傣族干阑民居也表现出某些地域性差别，主要反映在平面、外观及细部处理上。

民居的平面布局和造型

傣族宅屋属典型干阑式建筑，为高楼式，楼面离地约1.8～2.5米，利用“人处其上，畜产居下”的楼居方式增加使用面积。

干阑大多取集中式平面，即在一座屋顶下集中布置许多互相贯通的房间，居宅由起居待客的堂和家人寝卧的室两种主要部分组成。兼作半户外起居室用的“廊”和露天的晒台也很重要。此外，在西双版纳，常不设厨房，炊事即在堂屋里的火塘上进行。有时加以扩展，构成较复杂的平面，如将主屋的某个部分（堂屋或卧室）加以扩展构成曲尺形或凸字形平面。类似方式还表现在不同功能区域的扩展组合上，如将谷仓贴建于堂屋一侧，或接建于前廊外侧，也可利用晒台和走廊将二者组合起来。德宏州瑞丽地区则有附在宅后平房中的厨房。这两个傣族聚居区的住宅还另有一些不同之处。

西双版纳住宅　平面近於方形，每边约10米，住宅由楼下登梯至“廊”，廊外连以晒台，由廊入门进入堂屋，设火塘，由堂屋转弯可至卧室。宅内无供神处。这种住宅的廊、堂屋、卧室三者呈“L”形布置，而以堂屋为转折点，可以说是入口在侧面的“前堂后室”。廊与楼梯相连，四周无墙，仅有重檐屋面遮阳避雨，明亮而通风，又为进入堂屋所必经，故又常称为“前廊”。其半封闭半开放的空间，成为室内室外的过渡。在廊的外檐处设靠背坐凳栏杆，廊面铺席，是日间乘凉、进餐、纺织、家务活动、待客的理想地方，成为堂屋的延伸，最富生活气息。晒台很简单，只是一方竹片铺成的平台，无栏杆，但亦不可或缺（图14－25～27）。

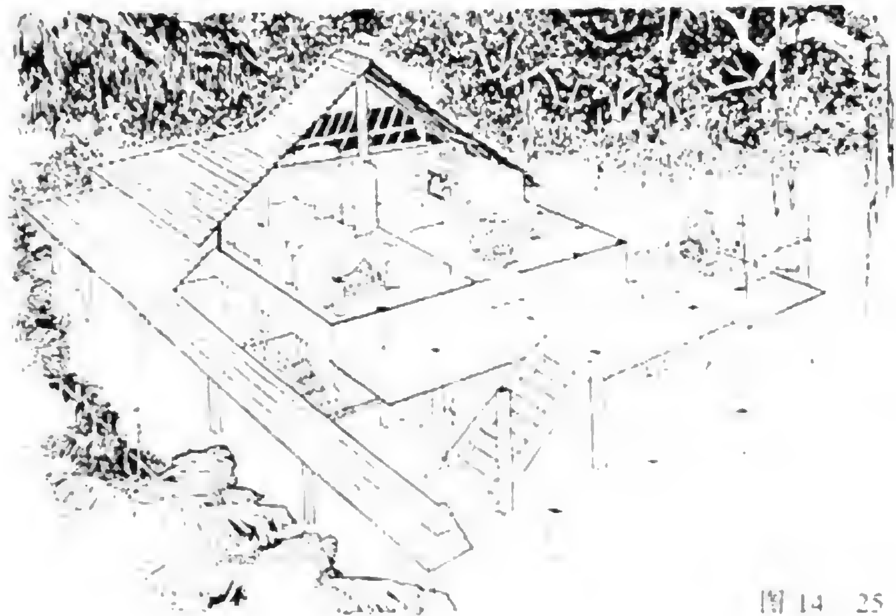
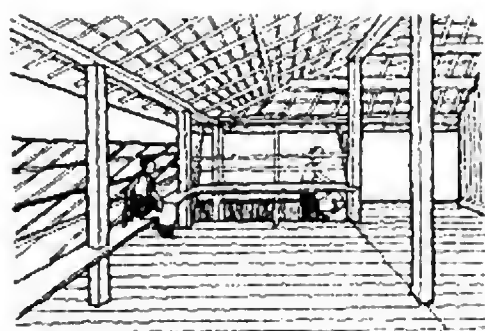




图14－26　西双版纳傣族民居

图14－25　云南西双版纳傣族民居剖透示意





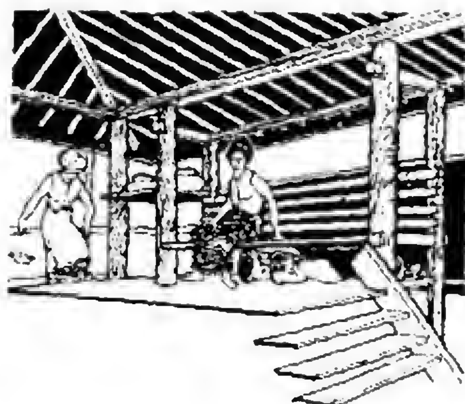


图 14 - 27　西双版纳傣族民居的前廊

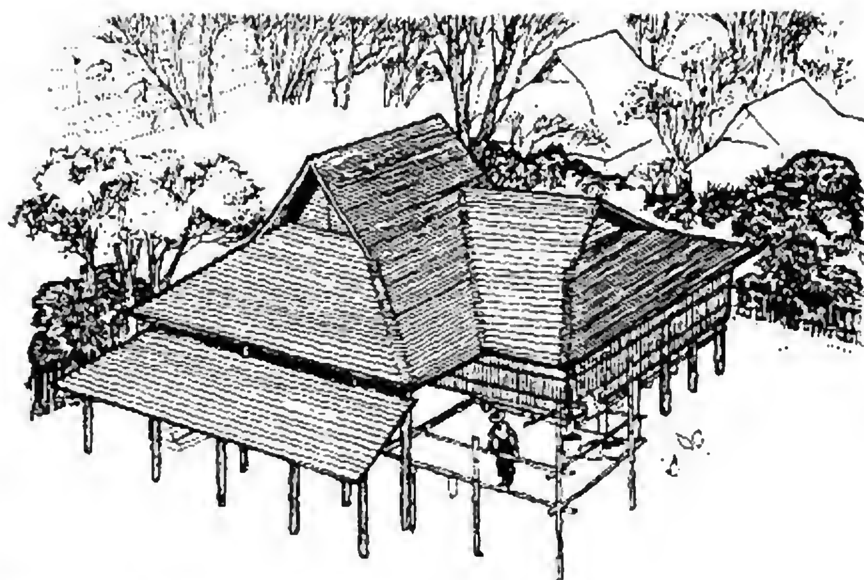


图 14 - 28　西双版纳傣族民居

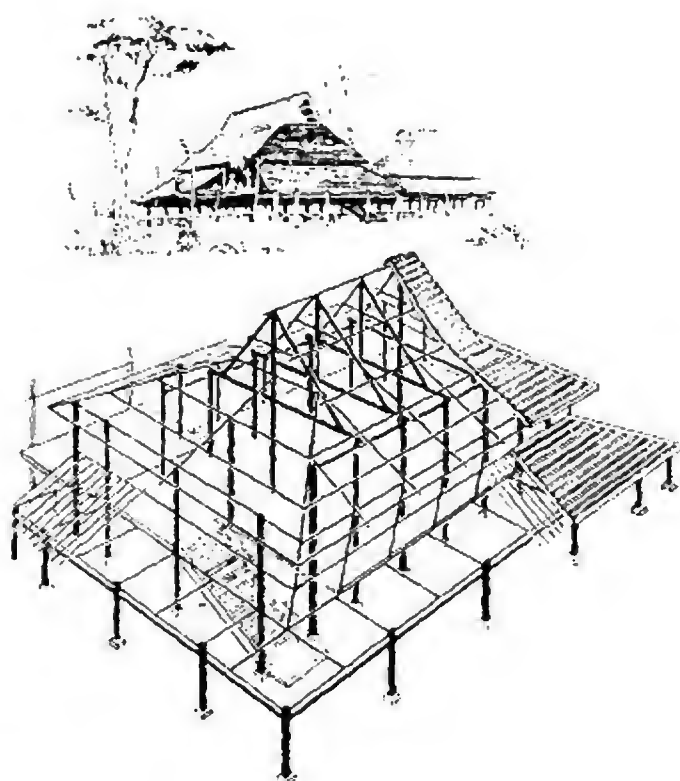


图 14 - 29　西双版纳傣族民居结构示意

全宅用木柱木梁构成，使用木或竹楼板和篾墙，外墙向外倾侧，不开窗。用陶土制带小钩的薄平瓦覆顶，也有少数草顶。屋顶类似歇山式，屋脊较短，坡度也较陡，分两折，上折比下折更陡。多半在下层以下又加一圈下檐，形成重檐，整座建筑完全覆於浓荫之中。檐端平直无角翘，没有什么装饰。这种形式的产生，并非刻意追求，而是对内部空间的自然顺应。将西双版纳的傣族住宅典型构架作一分解图示，可以发现它实际上是一个带有悬山式屋顶的主体空间加上一圈带披檐的附属空间组合而成的复合形式，只不过在其连接处作了相应的构造处理，使之过渡自然，一气呵成。

干阑上有轮廓丰富的庞大屋顶，下为开敞的柱林，虚实对比强烈，坦然地表露功能和结构，朴素自然，光影错落，再加上绿化得很好的院子，极富情趣。

有时平面为曲尺形，两个歇山顶垂直穿插。又有的在方形平面附近另建谷仓而以晒台相联系（图 14 - 28、29）。

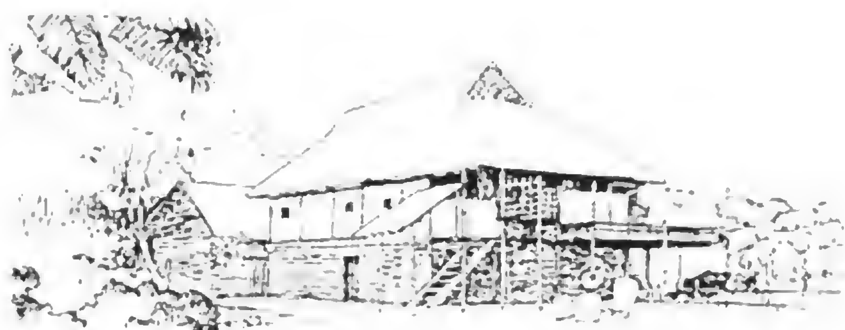


图14-30 云南德宏傣族民居

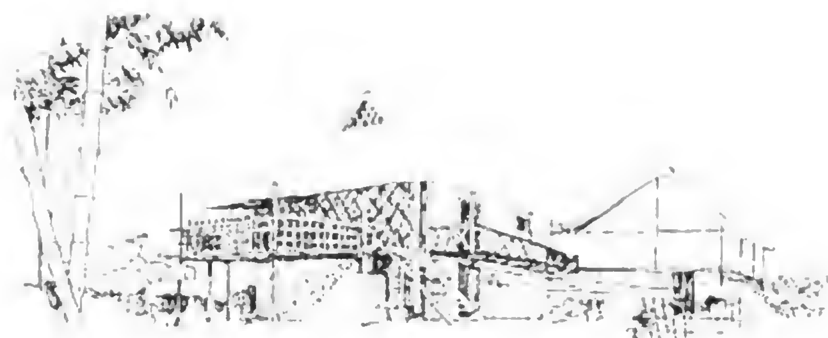


图14-31 德宏傣族民居

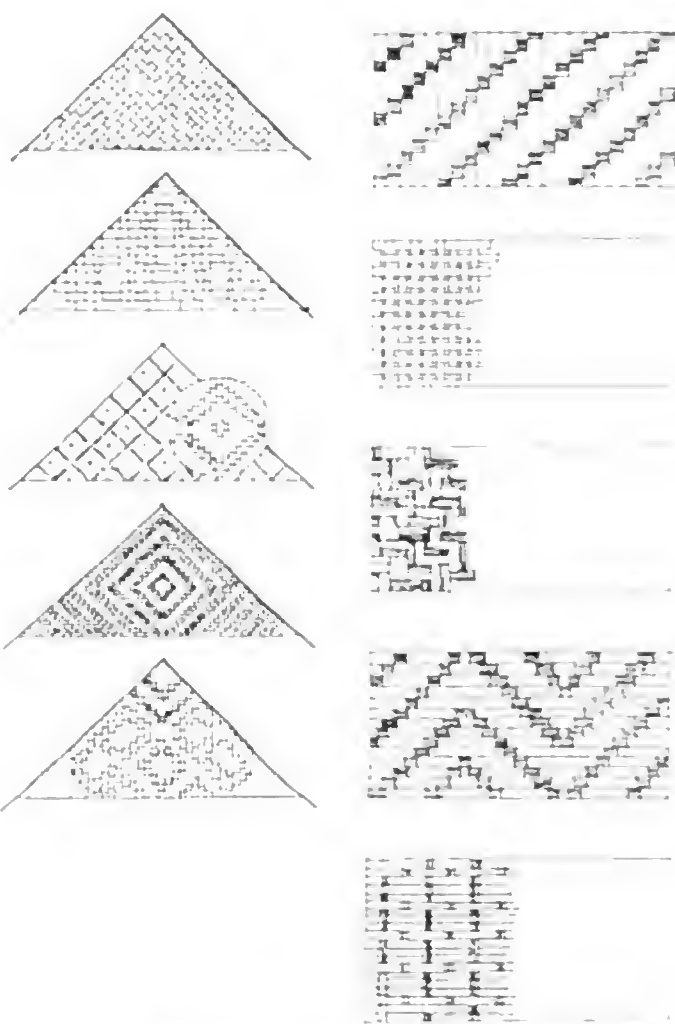


图14-33 德宏傣族民居竹编墙花纹



图14-32 德宏傣族民居

瑞丽住宅 通常由前面一座南北纵长矩形平面的干阑和紧接其后的横向平房组成。由南部登梯上至前廊，前廊更南接建晒台，北通堂屋。在堂屋一侧设神龛，供家神；再北分为东西二部，东为卧室，西置一梯，下通平房；平房用为厨房，由厨房转南是干阑下层。这样，晒台可充分利用阳光，堂屋有南北穿堂风，若左、右开窗，或在堂的西侧设阳台，通风更好；卧室可避西晒；厨房与干阑下层的米碓、粮囤、畜圈联系很好；厨房单独设置，使堂屋不受炊事烟火，平面设计合理而周详（图14-30～32）。

这种平面，入口、堂屋、卧室三者呈前后串连关系，可称作"前堂后室"。此外还有一些变体，如在上述典型平面堂屋的一侧加建卧室数间，形成曲尺形平面，或典型平面的干阑后部墙与屋面为半圆形。

瑞丽盛产竹，旧时房屋的梁、柱、楼板和墙悉用竹，近时其承重构架已改用木。篾墙普遍利用竹篾两面肌理的不同，编织成各种图案，成为装饰。干阑屋顶为歇山，平房是悬山，均多覆茅草（图14-33）。

火塘

傣族住宅的室内布置比较简洁，几乎没有家具，在楼上席地而坐。卧室亦无床，分帐而宿，不容外人进



图 14－34 傣族民居起居间的火塘

入。西双版纳的楼面常用的做法是将圆竹纵向剖开，再压平，用竹篾或藤条织成竹箦，铺在楼楞上。竹箦楼板据说还有另一功用，就是洪水泛滥时，可将其取下以减少浮力，待洪水消退再铺也很方便。德宏一带的傣族住宅则常在竹箦楼板上铺竹席，取其干净凉爽。

火塘在傣族住宅中占有重要地位。火塘兼有炊事和室内供暖的功用，家人起居生活大都围绕火塘进行。因而火塘成为日常活动的中心，从而具有超出于纯物质功能的重要性。这一点可从傣族的"贺新房"仪式中得到证明。傣族群众盖好竹楼后的第一件大事就是十分慎重地安置火塘，操作者必须德高望重，材料也要仔细选择，位置选定在两根神柱之间，在安置的同时举行祭祀火塘神的仪式，祈求保佑全家幸福平安。只有相信获得了火塘神的保护，才能放心进入新居。

由依赖而崇拜，在傣族中又产生出许多火塘禁忌，例如，一旦安置好了火塘，就不能随便移动，包括支锅的三块石头也不能随意更换；确实需要移动或更换，必须选择吉日，同时翻盖房屋或更换楼梯，或在老人逝世举行仪式时更换[9]。滇西的傣族住宅，采暖火塘与炊事火塘分设，前者依然是家庭的中心。

围绕着火塘，男女主客须各依方位而坐（图 14－31）。在不同的地区，对方位的规定有所不同。

三 佛寺与佛塔

南传上座部佛教遵照早期佛教经典，以十二因缘、五蕴和四谛来说明世界和人生，主张一切皆空，即人空、生空和我空；自我解脱和自我拯救的唯一途径就是以"赕"（即布施）的具体行动来积累善因，证修来世而达正果。赕佛活动的场所佛寺和佛塔，是傣族人民最为崇敬的建筑物。

根据南传上座部佛教的戒律，要求每个男子少年时都必须出家一次，到寺院经历一段时间的僧侣生活，少则三月，多则几年十几年，然后可以自由还俗，终生为僧者甚少。笃信佛教的傣族群众，一生中经历的所有重要事件几乎都与佛寺有关。短期的僧侣生活往往是孩子们接受教育的唯一机会，人们不但在寺中赕佛、诵经、学习文化和艺术，还在寺中举行庆典、选举领袖、调解纠纷。换言之，佛寺不但是僧侣的住所和宗教活动的场所，也是普及教育的机构和公众的社会活动中心，兼有学校、图书馆和会堂等的作用。人们与佛寺有很深的感情联系。上座部佛教的僧侣没有私人财产，每天要以"乞食"为生，更密切了僧侣与群众的日常交往。比起汉地寺院来，傣族佛寺与人们日常生活的关系密切得多，促使人们倾阖寨之力去建造，并引为本寨的骄傲。佛寺建筑无论在技术上还是艺术上都超过了一般居住建筑。但由于各寺多由各寨自建，规模一般都不太大，装修陈设也谈不上豪华，其建筑艺术性格更趋近于亲切质朴，不同于汉地佛寺的隆重辉煌，整饬深邃；也不同于藏蒙地区佛教建筑的恢宏粗犷，巍峨雄巨，而显得秀丽玲珑。傣族佛寺同傣族民居一样，也取"外虚内实"式布局，佛寺内外空间融成一片，特有一种开旷明朗的风味，表现出傣族佛教建筑鲜明的艺术特色。

据统计，西双版纳地区 80％左右的村寨都建有佛寺，少数村寨因经济原因暂时未建则与邻寨共用。傣族虽没有实行政教合一制度，但佛寺的组织系统与政权系统仍有一定关系，各寺的规模与政权级别相应。西双版纳地区的总佛寺设在"召片领"（又称宣慰，为地方性最高统治者）所在地宣慰街，称为"洼笼"，即大

佛寺，其主持长老也就是全西双版纳佛教的最高领袖；各勐（相当于县或乡）的“召勐”（政权机构）所在地也各有一所稍小的“洼笼”；基层的曼（村庄）有小佛寺；如果勐很大，在勐的洼笼与小佛寺之间还有相应的中心佛寺，设在较大的曼。德宏地区则有“御封佛爷”，由上司加封，授权管理全区佛寺。

佛寺

西双版纳的佛寺一般由佛殿、戒堂、佛塔、僧舍和鼓房组成。在德宏地区则另有泼水亭及供信徒远道拜佛时临时使用的住所。傣族佛寺布局与汉地佛寺不同，不取封闭院落周边向心方式，而是院墙低矮，或不设院墙，主要建筑佛殿位居中心，与汉地佛殿都以长向面为正面不同，多数以山面为正面，戒堂、佛塔和僧舍在佛殿左、右和后方随宜而设，似无定局。寺门常在佛殿山面入口前方，寺门和佛殿之间常以引廊相连。佛殿高大华丽，寺又多建在高处，使佛殿从很远就可看见，外向性格很强。

佛殿，傣语称“维罕”，是僧侣及信徒举行宗教典礼或其他重要仪式的场所。在傣族佛寺里，佛殿以其显要的位置、高大的体量、美丽的造型和装饰，确立了对整个庙宇的控制优势。

傣族佛殿有“落地”与“干阑”两种，前者多在西双版纳（临沧、思茅亦多），后者常见于滇西德宏地区。落地式佛殿大都置于台基之上，台基的高度似依佛寺的等级而不同，如西双版纳宣慰街的总洼笼就有很高的台基。在泰国和老挝，佛殿台基的高度随着时间的推移，越晚越高，但西双版纳的这种趋势并不明显。落地式佛殿与干阑住宅形成鲜明的对照，其中固然有强调佛殿与住宅性质差异的因素，更重要的可能还在于满足供奉巨大佛像的实际需要。在干阑式建筑的架空楼板上显然不宜设置过大过重的佛像。德宏地区之所以采用干阑式佛殿，与当地不塑大佛、主要供奉来自缅甸的小型玉佛不无关系。这种差异从一个侧面证明了云南傣族所信奉的佛教有两个不同的传播来源。

西双版纳佛寺　佛殿的平面大多为矩形，主轴线呈东西向（仅少数例外），佛像靠近西端，面向东方，这也是傣族佛寺与内地佛寺不同之点。据说佛陀在菩提树下成佛时即面朝东方，故有此制。佛殿长五至八间、宽四至六间。殿门在东山墙，因山墙有中柱，所以殿门不居山墙正中，一般偏向北侧。殿内有两列纵向内柱，上承六至九片进深两间的抬梁式梁架，覆悬山式平瓦屋顶。围绕此中心有一圈檐柱，檐柱和内柱间用抬梁式半屋架，四向覆单坡屋顶。上部悬山顶和下部单坡顶之间有错落，总体构成一座两段式歇山顶。这使我们想到，实际上汉式建筑的歇山顶在汉末魏晋最初出现的时候，也是由悬山和周围单坡拼合而成的。看来，这正是歇山顶产生的由来，在云南傣族地区可能更多保留了历史的痕迹。东南亚各国的佛殿屋顶，也常与此相同。悬山顶沿纵向也常有错落，被分成好几段，中间一段最高，左、右两段低下几十厘米；若分为五段，最端头的两段再次低下。这种纵向分段的屋顶在晋宁出土的滇文化小铜屋 M3:25 上也可以看到，同时，在东南亚许多国家也经常出现，应都是滇文化的延续。有时，最外两段屋顶在檐口处又连到一起。比较复杂的例子，下部单坡顶也随悬山顶分成好几段，有时在整个歇山顶周围再加一圈柱子，好似汉式建筑“副阶”的做法，整体成为重檐，如宣慰街洼笼。歇山上段即悬山部分屋坡陡峭高峻，呈曲面，由檐口处以大约 30°逐渐向上反翘，到屋脊时接近 60°。悬山顶的山花面很大，多在此以斜穿加出一条披檐，此披檐也见于滇文化 M12:26 小铜屋。屋面覆陶土薄平瓦。作为装饰，沿正脊、垂脊和斜脊密立许多黄色琉璃做成的火焰状的“密打”、卷叶状的“密来”和正脊中央的塔形“帕萨”，在屋脊端首还有各种形式的鸱吻和孔雀。檐端完全平直，不起翘。下段单坡顶部分梁架低矮，往往伸手可及，基本无举折和曲凹，为平直斜面。

此种屋顶的构架与汉式建筑基本相同，但更加简洁，没有复杂的斗拱和翼角，也没有雕饰以及侧脚、生起、推山、出际等做法，仅仅依靠柱子的高低，就实现了屋顶形式的丰富变化。

它的承重构架均为横向梁架体系，构架沿纵向排列，仅端部梁架保留中柱。在这类佛殿中，外墙与梁架之间的关系有以下三种做法：一者边跨半屋架横梁的外端由砖砌外墙支撑，交接处常垫置石柱础或卵石，如景洪曼阁佛寺；二为将墙顶柱础或卵石改为短柱，目前所知最早者是景洪曼广佛寺；三为梁架负荷由柱子承载，外墙只起围护作用，以橄榄坝曼苏满佛寺为代表。前两种类型较多见，年代相对较早；第三种类型较

少，出现的时间较晚。这种情况反映出西双版纳地区的傣族佛殿经历了一个从模仿泰国、老挝的佛殿到因地制宜加以改进的过程。

戒堂的外观与佛殿相似，但体量甚小，傣语称“布苏”、“波苏”或“务苏”，是高级僧侣定期讲经及新僧人受戒的场所，俗人不得随意入内，有时甚至禁止妇女在附近走动。戒堂的地位相当重要，常被作为区分佛寺等级的重要标志。按照规定，只有中心佛寺才有资格设置戒堂，低等级佛寺的僧侣必须到设有戒堂的较高等级的佛寺去受戒。

大多数戒堂的平面为矩形，其结构和屋顶形式与佛殿相似，但外界面较封闭，仅少数有门廊，堂下有较高的须弥座。戒堂室内供奉小型佛像，有时在戒堂基础下面埋有“吉祥法轮石”，一般每边埋一块，中心埋一块。吉祥法轮石的数目也与佛寺等级有关，等级较高者数目较多，最多九块。在泰国和老挝，有时佛殿与戒堂外观上的区别并不特别明显，甚至只有戒堂而无佛殿，或者相反。在这种场合，究竟是佛殿还是戒堂，只能根据有无法轮石来辨别。

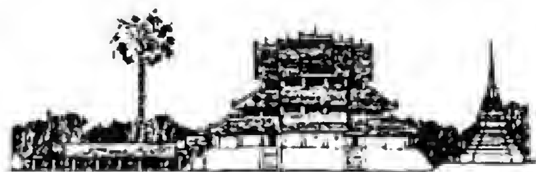
尽管西双版纳的戒堂体量和位置等方面都不如佛殿，但在泰国早期南传上座部佛教寺院中，真正处于主导地位的却是戒堂和佛塔，佛殿只不过是一种附属建筑物，供僧侣居住和信徒使用。随着南传上座部佛教的普及，在信徒的心目中，寺院不再是少数僧侣独善其身的专有领域，而是大众与佛陀直接交流的场所。施主们捐献钱物，与其耗费在与自己关系不大的戒堂上，不如将可以自由出入的佛殿建造得更加宏大气派，于是戒堂逐渐让位于佛殿，而且加建了僧舍，观念的改变导致了建筑布局模式的转变。

僧舍即专供僧侣起居的集体宿舍，傣语称“轰”或“罕”。西双版纳一带的僧舍有干阑式和平房两种，前者与普通傣族民居几无二致，后者可能是较晚的改良形式。僧舍内部多不分隔，但有时也为高级僧侣专辟小室，还可留出一定的空间作为学经室。

西双版纳佛寺可举宣慰街洼笼寺、橄榄坝曼苏满寺和曼听寺为代表。此外，勐海景真寺也值得介绍。

宣慰街在景洪南、澜沧江西岸。洼笼寺是西双版纳的总寺，规模相对较大，建在高地上，很远就能看见。洼笼基地呈东西纵长的矩形，没有寺墙，布局较规整，寺门、长长的引廊、佛殿和佛塔，自东而西依次布置在东西向中轴线上，戒堂在南侧，僧舍在西北角。佛殿有两排内柱，所以外观类于“重檐歇山”（其上部悬山顶与四周单坡顶有较大落差，如将悬山视为单独的屋顶，也可以说是三重檐）。悬山部分纵向分为五段，下面两个单坡顶分为三段，形象较丰富。佛殿下有较高的台基（图14－35）。此寺现已不存。

曼苏满寺在景洪东南澜沧江东岸，寺墙低矮，寺门、引廊和佛殿自东而西依次布置在东西向矩形基地上，戒堂在佛殿之前、引廊之南，僧舍在殿后，另有后门通寺外。佛塔原在殿南，被戒堂遮挡，后拆迁于引



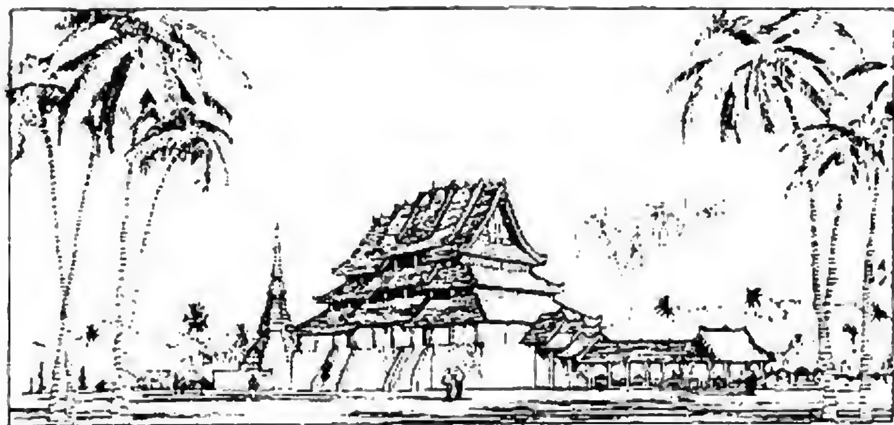


图14－35　西双版纳宣慰街大佛寺（现已不存）

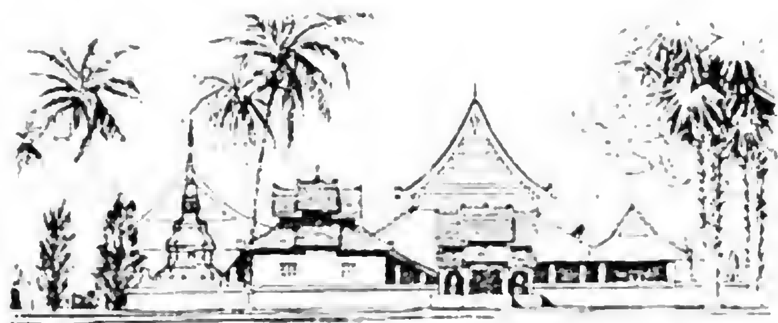


图 14－36　西双版纳橄榄坝曼苏满佛寺（佛塔位置为原状）

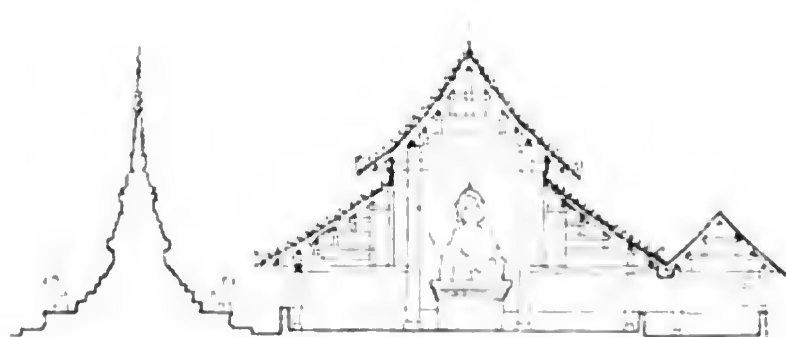


图 14－37　曼苏满寺大殿



图 14－38　曼苏满寺全景

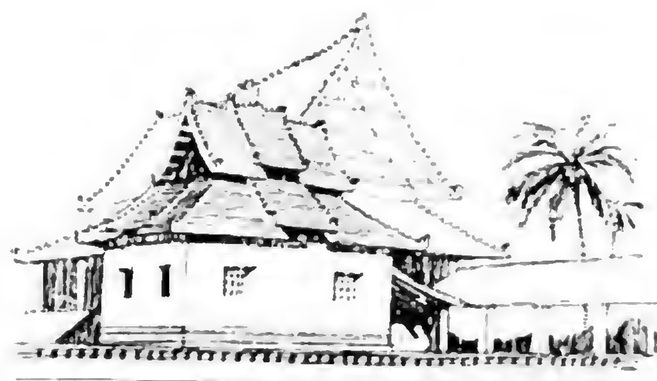


图 14－39　曼苏满寺戒堂



图 14－40　西双版纳景真寺大殿

廊之北，与戒堂、佛殿及寺门一起，构成一个生动美丽的不对称均衡构图（图 14－36～39）。

曼听寺与曼苏满寺邻近，其特点是佛殿以长向为正面，在傣族佛寺中十分少见。在殿前中轴线上建佛塔。

戒堂除矩形平面外，也有方形、六角、八角和折角亚字形，如勐遮景真寺的戒堂，即为折角亚字。

景真寺于 1701 年（清代）建在一座小台地上，其佛殿上、下檐都分为五段，四面墙壁的外壁面有复杂的分划，并绘满壁画，十分华丽。景真寺的戒堂非常特殊，又名八角亭，造型美丽，是傣族建筑艺术成就的优秀代表作之一。此“亭”名为八角，但基座和亭身的平面实际是有十六个阳角十二个阴角的折角亚字形。基座为砖砌须弥座，横向线脚甚密，高约 2.5 米。亭身亦砖砌，在四个正面设门，也有许多横向线脚。屋顶极为特殊，是向八个方向呈放射状伸出的悬山式顶，山尖向外，自下而上、由大至小共叠落十层，形成状若锦鳞的由八十座小屋顶组成的屋顶群，复杂的构造与较为简洁的基座、亭身形成强烈对比。屋顶由下而上的总轮廓呈凹曲线，向上的动态感很强，最后聚敛于金属刹盘。整个屋顶的动势通过高高的刹杆继续向上延

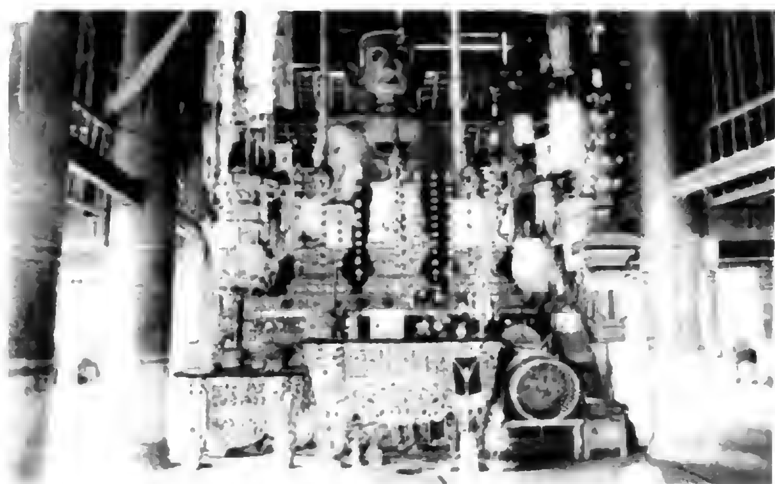
伸，得到了充分渲染和强化。建筑色彩非常艳丽，基座和亭身刷土红色，上饰金色银色图案，镶嵌彩色玻璃。屋面为小平瓦，装饰着小金塔、禽兽和繁密的火焰状琉璃饰。全亭娇小玲珑，珠光宝气，在阳光照射下，宛如一朵初开的千瓣莲花，表现了傣族建筑匠师高度的造型才能和傣族人民对生活的热烈感情（图 14－40；图版 385、386）。

佛殿内地面光洁，有时涂红漆，多无天花。在柱梁或墙壁表面有名为“金水”的红、金二色彩画。做法是先全刷黑漆，再涂红漆，在红漆表面覆盖剪出图案的纸样后再刷金漆，最后取下纸样即成。红地金色图案多为植物和亭、塔。墙面也有用普通画法绘出的壁画，内容多是佛教故事，有很浓厚的泰国风格。殿外墙很低，只在墙头留出空隙透入光线，殿内幽暗，金色大佛闪烁在幡帜和“金水”之间，显出宗教的神秘气息（图 14－41～43）。

德宏佛寺　德宏佛寺与西双版纳的共同点颇多，如自由式外向开敞布局，佛殿东西长，佛像设在殿内西端面向东，佛殿入口在殿东端，一般有长段引廊与寺门相连，寺内常有佛塔等。也有许多不同，如佛殿的构成比较灵活，通常是将供佛、拜佛部分及僧侣经堂和起居部分组合成一个整体。各部分也可能处在不同屋顶之下，但内部有较大联系空间，可以走通。所以，德宏的佛殿与佛寺在某种意义上是同义词，这种布局显然受到缅甸佛寺的影响。德宏佛寺广泛采用干阑式，也是其特点之一。

总的来说，德宏佛寺的平面布局更加灵活，体形组合也更自由。木构架，木地板，木板或竹篾为墙，覆以铁皮波形瓦的二重或三重檐歇山屋顶，屋面无曲翘，坡度平缓，屋顶中央常重叠若干层气楼似的小屋顶及塔刹状装饰物。室内比较开敞明亮，内间佛台及陈设物往往施彩贴金、镶嵌玻璃镜片和宝石等为饰。在有些佛寺，显然受到汉式建筑的影响。

值得注意的是，在滇西傣族佛寺中，难以见到戒堂的踪迹，这也与缅甸的影响有关。缅甸南传上座部佛教寺院习惯采用集中式布局，即以一个通常与佛塔结合在一起的中央大厅来满足佛事活动的基本要求，不设





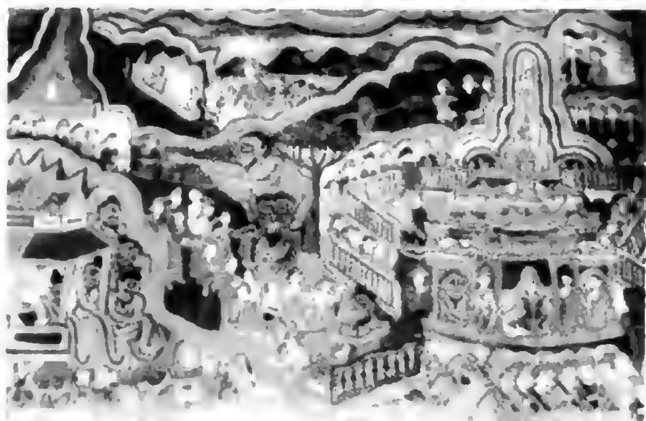




图 14－41　佛像

图 14－42　“金水”壁画—孔雀舞

图 14－43　壁画（上　人间地狱图；下　魔鬼巡夜图）

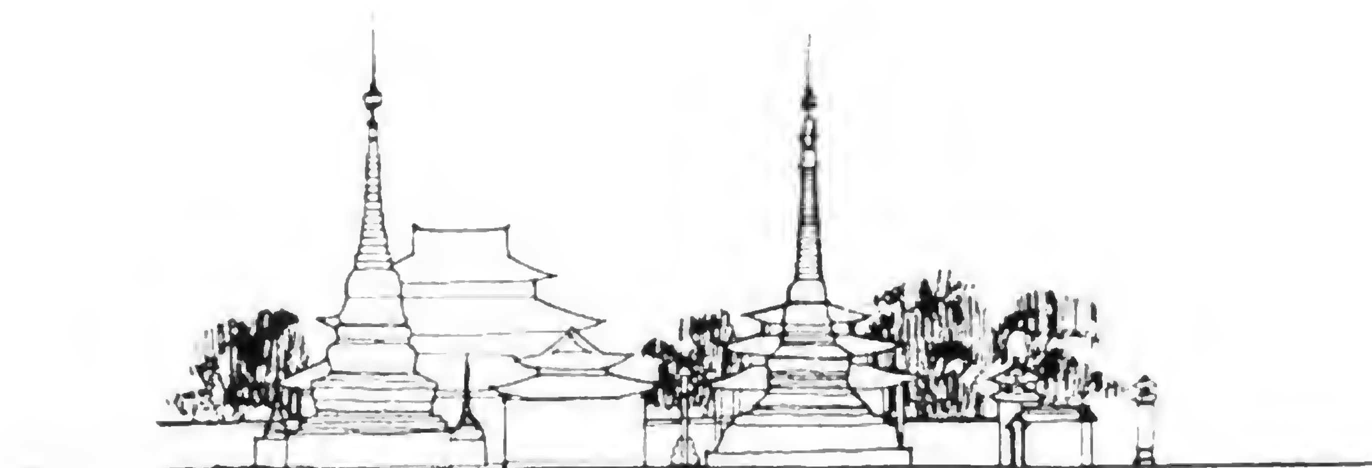


图 14－44　德宏潞西风平大佛寺南立面



图 14－45　云南潞西风平寺



图 14－46　潞西菩提寺大殿



图 14－47　云南沧源广允寺大殿

戒堂，表现出与泰国布局模式的明显差异。

此外，在德宏佛寺中常有一些简易的干阑茅屋，供礼佛的俗家信徒临时居住，其余还有鼓房、泼水亭等，皆随宜布设。

现以瑞丽大等喊寺、潞西风平寺和菩提寺、沧源广允寺等为例，以概其余。大等喊寺的引廊很有特色，由跌落而重叠的一连串小屋顶组成。菩提寺和广允寺的大殿显然受到汉式建筑影响，但仍以山面为主要立面（图 14－44～47；图版 387）。此外，瑞丽贺赛寺也很不一般，寺内耸起两座高塔状楼阁，均五层，铁皮覆



图 14-48　云南瑞丽贺赛寺



图 14-49　西双版纳橄榄坝曼苏满寺佛塔

盖，各层都是十字歇山顶（图 14-48）。

佛塔

佛塔在南传上座部佛教寺院中占有十分重要的地位，常与佛寺同建一处，也有的单独建造。有无佛塔也成为佛寺等级的标志，只有中心佛寺或历史悠久的佛寺才建造佛塔。

傣族上座部佛教的佛塔数目可观，据不完全统计，仅西双版纳就不下百余座，德宏州和其他傣族聚居地也有不少，显示了傣族群众对佛塔的崇敬与重视。

佛塔全是砖砌实心，表面抹灰浆，外涂白色或金色，从下至上大体为基台、基座、塔身和塔刹四个部分。四个部分在形式和组合方式上的变化，构成了多样的形象。

所谓基台，是在夯土地面上用砖或石铺砌的一层平台，略高于地面，平面多为方形。在基台四隅常置有面向外的灰塑怪兽，四面有多个短柱承托花蕾。也有不设基台而直接在夯土地面上砌筑基座的做法。基座多为须弥座或类似须弥座的形式，高度及层数不等，在须弥座束腰处有时布置一些小佛龛或其他雕饰。有的基座由两三层素平阶梯组成。塔身多由叠置的二至四层须弥座组成，层层收小，平面多为折角亚字，也有方形、六角形、圆形等多种形状。塔身以上为覆钟形塔刹刹座，上承仰莲、花蕾、多层相轮和金属刹杆，杆上串以由金属环片组成的华盖，华盖常有多层，其上以火焰宝珠或小塔之类的装饰物收顶。刹座以上之高约当全塔一半。全塔总轮廓似一长柄之铃，秀丽挺拔。

西双版纳景洪橄榄坝曼苏满寺现存之塔为近年依原样易地重建之物，仍可作为代表。其基台为方形须弥座，通过折角亚字三层素平阶梯承托着由三层须弥座组成的塔身，每个须弥座各正面束腰部有小佛龛，以上覆置喇叭形刹座托起高高的塔尖，总高 13 米余（图 14-49）。

西双版纳勐海寺塔的塔身由两层类似须弥座的折角亚字体组成，各座相当于须弥座的束腰部特别加高并向外斜出，没有覆钟刹座，而相轮的圆锥体下部很粗，与塔身自然连接，总体轮廓更多变化（图 14-50）。

西双版纳的庄莫塔，推断可能建于十六世纪，在比例颇大的覆钟形下有两层圆形须弥座，很难说何为基座，何为塔身；如果将此两层须弥座都作为基座，覆钟形就可以看作是塔身了。在轮廓简洁而体量颇大的覆



图 14－50　西双版纳勐海寺佛塔



图 14－51　西双版纳庄莫佛塔



图 14－52　西双版纳曼听塔



图 14－53　西双版纳大勐笼曼飞龙塔



图 14－54　西双版纳曼飞龙塔

钟形上略作竖向划分和雕饰，丰富了构图（图 14－51）。此外，曼听佛寺中位于大殿前方中轴线上的塔，塔身白色，塔顶金色，造型、色彩都简洁明快（图 14－52）。

傣族佛塔最具特色的是一种群塔组合，即中央一座大塔，周围有许多小塔，皆坐落在同一基座上。西双版纳大勐笼曼飞龙寨后傣语称为"塔诺"的塔就是这样。塔在几十米高的小山顶上，居于大勐笼盆地边缘，远在十几里外就能望见，丰富了全勐景观（图 14－53、54）。

曼飞龙塔建造年代不详，有的文献说它始建于公元 1204 年（南宋），现存之塔很有可能是后来重建的。全塔由九塔组合而成，共同坐落在圆形须弥座基座上。座下有两层低矮的基台，座上呈放射状有八个山面朝外的两坡顶小佛龛，龛下须弥座随龛身平面略向外凸出。以上九塔都是圆形平面，中央一塔最高，由三层逐层收小的须弥座组成塔身，在喇叭形刹座上由莲座和花蕾接锥状层层相轮，最上为塔刹串连的层层金属华盖，高刺入天；其余八塔只及中塔一半高，形象与主塔相似，只是塔身为单层须弥座。八座小塔与八个小龛对位，其间砌出船首形为过渡，寓意慈航普渡。全塔砖砌，抹灰，涂白，塔顶金色，通高 16 米余。仅小龛涂色，以红色为主，龛内贴彩色影塑。曼飞龙塔秀丽玲珑，精巧华美。"塔诺"意为"笋塔"，全塔亭亭依



图 14－55　瑞丽姐勒村大金塔



图 14－56　云南盈江曼勐町佛塔



图 14－57　傣族群塔



图 14－58　傣族群塔

立，确有出土春笋的意味，表现了傣族艺术家的卓越造型能力，是建筑艺术的珍品。

德宏的佛塔与西双版纳大体相似，但体形更为修长高耸，塔顶之高所占比例更大，甚至占到全高三分之二。金属华盖的比例也很大，在阳光辉映下光彩夺目。群塔的规模也比西双版纳大，如瑞丽姐勒大金塔由大中小各四座共十六座塔环绕一个 30 多米高的中心主塔。主塔塔身洁白，塔顶贴金。盈江曼勐町佛塔更是由几十座大小高低不同的小塔簇拥着中心主塔，金碧辉煌，蔚为壮观（图 14－55、56；图版 388）。

傣族地区这种风格的佛塔甚多（图 14－57、58）。

总体而论，云南的南传上座部佛教建筑与泰、缅等国的佛教建筑有很深的关联，但在细部处理方面，云南与泰、缅相比也有不少差异，表明傣族人民具有吸收、融合、改造外来文化的能力。这种情况在傣族佛塔中表现得更加突出。

第三节　黔桂侗族建筑

一 民居

同百越族群诸多民族一样，侗族民居仍为干阑式，但与云南边陲地区少数民族相比，侗族聚居地与汉族更加接近，其民居的构造和形式接受汉族影响也更多，水平较高，采用全木结构、通柱穿斗屋架、悬山式顶青瓦屋面等。故所谓“干阑”，只是一种下层架空的居住建筑的统称；同为干阑，可以有不同的结构和样式。侗族干阑面阔多为三间，少数五间，一般是三层。底层架空，多有板壁围护，畜养牛豕和贮藏，有楼梯从此或直接从室外通至二层。二层是主要居住层，有较大堂屋、火塘间（厨房）和隔成小间的卧室。堂屋总有一面在半人高的木壁以上完全开敞，朝向视线开阔、景观良好的方向，这一部分称为前廊。除前廊外，堂屋平时没有太多实际用途，只是亲友来聚之所。真正用于日常全家围坐炊饮聚谈的地方是火塘间。侗乡风俗，在堂屋里不能堆置物品，认为不利于财富和人口的增加。堂屋多不装门，有门也总是敞开着，形同虚设，以示随时迎接财富和人口。但有门槛，且特高，以防财富外流。三层即屋顶层，有子女卧室和储藏间（图 14－59、60）。

民居的形体处理自由而丰富，在悬山屋顶下，山面和长面常有一至两条披檐，披檐不必到头，更不必交圈，随时而止。二层常局部外挑成凸阁，上面也有披檐。披檐和凸阁与屋顶一起，形成多条横向阴影和体量凹凸。由于村寨处在地形变化的山坡，故建筑密度较高，相邻各宅透迤上下，前后进退，总体轮廓活泼多变。侗寨倩影，绰约多姿，在清晨薄雾的笼罩下，衬以犬吠鸡鸣和水车咿呀，显出浓厚的诗情（图 14－62、63）。

也同其他百越民族一样，村寨没有寨墙，只在入口处设寨门，对村寨领域略作界定，以加强同寨人的向心凝聚心理，并阻止恶鬼进寨。寨门多是二层，方形，上覆重檐歇山屋顶（图 14－64）。

二 鼓楼

鼓楼是侗寨最引人注目的一种公共建筑。

与许多少数民族相同，侗族的私有观念不强，又在山区，平地十分宝贵，所以民居都是外向的，没有汉



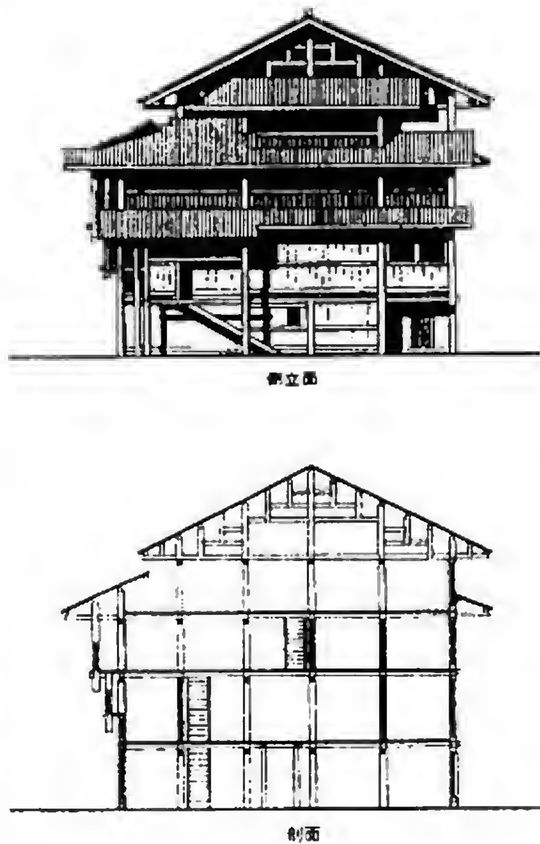


图 14－59 桂北侗族民居

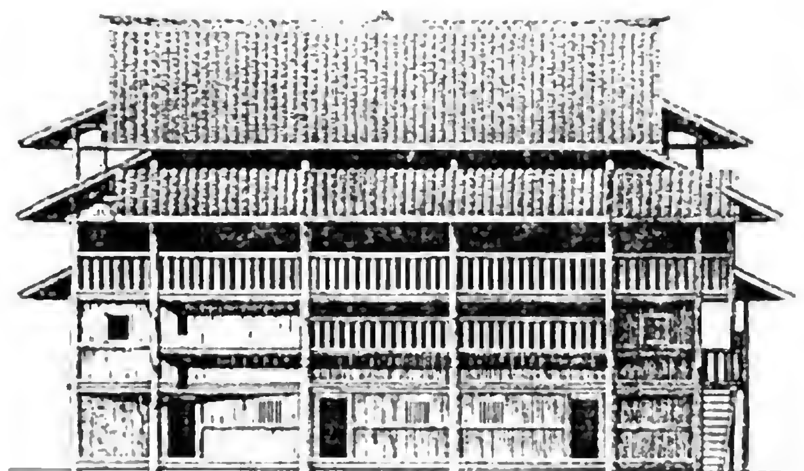


图 14－60　桂北侗族民居



图 14－61　侗族村寨



图 14－62　侗族村寨



图 14－63　侗族民居堂屋外望



图 14－64　侗族村寨（左侧为寨门）

族住宅常见的围墙和院落。侗乡各家的交往以至全寨性的活动都较多，如歌舞庆典、议事、聚谈和日常社交等，都在寨子中心的公共空间鼓楼坪进行。所谓鼓楼坪，又称芦笙坪，即鼓楼前的一块平地，在坪上相对建造鼓楼和简朴的戏台，共同构成全寨社交中心。侗戏受汉族戏剧的影响产生于清中叶，戏台应出现在侗戏产生以后。

鼓楼每寨必有，有的还不止一座。据调查，在集中了 58％侗族人民的黔东南地区，现存鼓楼三百多座，

依此比例，全部侗族鼓楼当在五百座以上。鼓楼的式样可分为塔式和厅式两种，以塔式居多。塔式鼓楼多落地建造，平面方形或八角形，也有六角形的，内部有四根通天大柱直通而上，柱间长凳围着中心火塘，外观密密层叠七八层甚至多至十一二层檐子，一般每檐收一尺，高差二尺半，出挑三尺。有的只是最下一两层檐子是方形，以上改为多角。复杂者最高处拔高成亭状。亭颇华丽，或为单檐或为重檐，多为八角攒尖或六角攒尖，偶有歇山，檐下用如意斗拱层层出挑，亭内雷公柱伸出为刹杆，串以钵罐构成葫芦状宝顶。塔式鼓楼形如密檐宝塔，总轮廓很像一株大树。顶部若为亭式，形成楼颈，轮廓更多变化，华丽丰富，颇似树冠。"楼"内其实并不分层，构架悉数可见，在顶部悬一大鼓，有独木梯上下，遇报警或集会大事击之，声闻数里。极少数塔式鼓楼为干阑式，与上述落地鼓楼基本相同，只是楼下有架空或部分架空的底层。厅堂式鼓楼比较简单，为经济实力不足的寨子所建，仅一层，近似普通厅堂，穿斗式结构，有时有重檐，有时中部也升起一亭。

增冲鼓楼在贵州从江增冲寨，是塔式鼓楼造型最佳的一座。楼平面八角，十一重檐，檐端略有上翘。顶部再升起重檐八角攒尖亭，二檐相距颇远，上檐比下檐收小颇显，檐角起翘更大。整体轮廓变化丰富，总高20余米，风格秀丽。据楼内乡规碑载，此楼建于清康熙十一年（1672），是贵州境内较早的一座（图14－65）。

高阡鼓楼在从江高阡上寨，传建于清嘉庆初年（十八世纪末），形象与增冲鼓楼相近，但平面为六角，十二重檐，上有重檐六角攒尖亭，总高23米，是最高的一座鼓楼（图版389）。







图14－65　贵州从江增冲鼓楼
图14－66　贵州从江信地鼓楼
图14－67　广西三江马安寨鼓楼

信地鼓楼在从江信地宰友寨，始建于清乾隆二十六年（1761），经过多次维修。楼八角十二檐，檐端平直，顶部再升起单檐八角攒尖亭，檐端仍然平直，整体形象较为平实，总高约 20 米（图 14－66）。信地鼓楼与相邻的风雨桥结合在一起，丰富了环境景观。

贵州黎平纪堂寨有三座鼓楼，始建年代不明，据其中一楼内题记，知民国十六年（1927）曾经维修。三座楼形式不太一样，有八角十檐的，上面升起八角攒尖顶；也有的八角八檐再耸起四角攒尖顶（图版 390）。

马安鼓楼在桂北三江马安寨，平面方形，七重檐，逐层缩小，较为简单（图 14－67）。

大田鼓楼在三江大田寨，为现存甚少的干阑塔式鼓楼，方形，五层檐，不太高，比例粗短。楼下有干阑底层。

个别鼓楼完全模仿汉式建筑，如贵州榕江车寨鼓楼，不作密檐，三层，各檐间距为一楼层高度。

鼓楼具有丰富的文化意义。严格说来，它本不是楼，而是单层多檐的大厅。“鼓楼”是汉族对它的称呼，侗语自称则为“堂瓦”或“堂卡”，“堂”意众人，“瓦”或“卡”意为说话，意思是公共议事厅；又称“播顺”，意为寨之魂。这两种称呼都表达出它的文化内涵。鼓楼不仅是有事击鼓聚众议事之所，平时无事，也是众乡老摆古论今，向儿孙辈灌输知识，或年轻人从歌师学歌，吹芦笙，姑娘们学绣花，以及冬天烤火、夏季歇凉的地方。每逢佳节，鼓楼坪更是热闹，跳芦笙舞，看侗戏，唱大歌，抢花炮，欢腾竟日。总之，鼓楼是聚汇多种功能于一体的公共社交中心。

关于鼓楼的起源已不可详考，最早的记载可见于明末邝露（1604～1650）《赤雅》描述的“罗汉楼”，又称“独脚楼”：“以大木一株埋地，作独脚楼，高百尺（或作“高数丈”），中烧五色瓦覆之，望之若锦鳞矣。扳男子歌唱饮啖，夜缘宿其上，以此自豪”。此应即鼓楼较早的形式。“扳”通“攀”，意为男人们攀附其上，歌呼欢饮，晚间甚至攀睡其上。这个记载使我们联想到鼓楼的起源，很可能与古越人遗留下来的大树崇拜有关。“罗汉”为侗语“男子”音意两译，以上记载又似透露古代鼓楼曾是男子聚会之所。

大树曾是初民们几乎唯一的安全庇护所，也是初民们攫取经济时期聊可仰赖的生活来源，与人类远祖有着生死攸关的密切关系，人们由此产生了对大树的特殊感情。如前述，某些民族对于“寨心”的重视也是大树崇拜的体现。通常是在寨子的中心部位竖立一棵或几棵木桩，以之作为大树的象征。云南文山壮族村寨中心的“亭棚”，也叫“老人厅”，是一个草顶或瓦顶的圆亭，内置神农位，老人们常在此商量大事，祈求平安，在这里木桩已转化为建筑了。

似可肯定，侗寨鼓楼也正是这种观念的体现，是崇拜对象大树的表征。侗族建筑水平较高，鼓楼造型奇丽，是这种观念的最有艺术性的具象化表现。

这个推论又得到以下事实的支持。与傣族及其他百越族系对寨心的重视相类，按侗乡习俗也必先建鼓楼再建住屋，认为有了鼓楼才有“寨之魂”，表明它在人们心目中的崇高地位。有时鼓楼烧毁补建不及，也必临时砍一杉树立在鼓楼坪上代替。侗区盛产杉树，凡建鼓楼必须用杉，绝不采用它木，此民谚所谓“古杉为柱万代兴”。在侗乡，常可见到在巨杉下围以长凳，为休息聚谈之所，好比鼓楼的柱间长凳围着中心火塘的做法。侗族广泛流行的民间传说称鼓楼是照“杉树王”的样子建造的，那高耸的体形和层层多角水平屋檐，加上如树冠样的亭式屋顶，总体轮廓真的很像杉树。有人称鼓楼是“大树的纪念碑”，颇有道理[10]。

《赤雅》称当时的鼓楼为“独脚楼”，似也透露出从寨桩向鼓楼演变的发展踪迹。独脚楼式的鼓楼至今仍有个别珍贵的遗存，如贵州黎平述洞寨鼓楼，方形，七层，外观与其他塔式鼓楼相似，但楼内只有正中独柱直通到顶，不是普遍通行的四柱，当地人称它为“楼劳栋”，直译即独柱楼，也是独脚楼。当地乡老传说，祖先迁来之初，这里原有一株巨杉，人们在树下安置长凳，聚谈歇息，以后杉树枯死，乃在原地照杉树的样子建造了此楼[11]。采用干阑方式的鼓楼现在也极少见，推测也是较早的形式。鼓楼大概是按如下序列演进的：相当于树居的寨桩——相当于巢居的凌空独脚楼、落地独柱楼或干阑式独柱楼——落地楼。这一演化足迹，正与干阑建筑从树居——巢居——干阑的发展序列相合。现存鼓楼的实际物质功能和精神功能，以及被尊为“寨之魂”的某种神圣意义，均与源自于氏族社会的原始信仰和社会生活密切相关。总之，除物质实用

性的意义之外，鼓楼所具有的精神性意义更大，何啻艺术审美，实在是民族精神凝聚力的鲜明体现。鼓楼通常又是民主商讨全寨大事和解决人们日常纠纷之所，故而又是法的象征。基于鼓楼在精神上的重要性，必然在形象上成为全寨最突出的标志，所以侗乡规定寨内所有居宅不得高于鼓楼。

早期侗寨皆为血缘村落，家族合寨共居，鼓楼也就成为家族的标志，促使各家合力共建，于是各寨高楼竞起，以此为骄傲。当某一村寨由不同家族组成时，各家族即分别建造，但后来者的鼓楼应比先来者为低，以示客不压主。如贵州从江高增寨杨姓家族较早，住在较高处，称上寨，鼓楼也高，称"父楼"；稍晚的吴姓住在较低处，称下寨，鼓楼也稍低，称"母楼"；坝寨在平地，地势最低，系由上下两寨分出，鼓楼也最低，称"子楼"。黎平纪堂寨也有三座鼓楼。黎平肇兴寨很大，有居民七千人，鼓楼最多，分称仁、义、礼、智、信，共五楼。

上述已足表明"鼓楼"之称并不合宜，先不说鼓楼其实并非楼阁，只以悬鼓来说也是较晚近的事。最早谈到"楼"内有鼓者为明万历三年（1575）的官方文告《尝民册示》，"遭村头或百余家，或七八十家，三五十家，竖一高楼，上立一鼓，有事击鼓为号，群踊跃为要"，或许这正是鼓楼置鼓之始。清嘉庆有人在描述悬有长鼓的鼓楼时尚称其为"聚堂"，"诸寨共于高坦处建一楼，高数层，名聚堂，用一木杆，称数丈（尺），空其中，以悬于顶，名长鼓"（《黔记》）。"聚堂"即侗语的"堂瓦"。《黔记》还说："凡有不平之事，即登楼击之，各寨相闻，俱带长镖利刃，备牛待之。如无事而击鼓及有事击鼓不到者罚牛一只，以充公用"。鼓、楼并称的时间已很晚，多见于民国前后的部分地志中。在侗语对鼓楼的几种称谓中，都没有鼓的含义，如前举"堂瓦"、"播顺"等；此外如"百"或"奔"，意为堆垒或人多集中处；还有"耿"和"得卡"，是遮盖和聚集的意思，说明最初的鼓楼并不置鼓。但"鼓楼"一词现已通用，约定俗成，也就不必改动了。

至于最初的鼓楼产生于何时，只能说大树崇拜的体现者寨心木桩有可能始于原始社会，楼上悬鼓始于明晚期，而由木桩向建筑的转化应早于悬鼓之时。

建筑与写实性绘画、雕塑或戏剧、小说等不同，本质上不具有状物指事的功能，而是一种表现性的、如音乐般以渲染某种情绪意境见长的抽象的艺术，但这并不妨碍在某种情况下偶尔采取象征手法，形象地表现某种具体事物。象征有两种，一为抽象的象征，乃将一些观念或数字如天圆地方、阴数阳数……等纳入构图法则之中；一为具象的象征，或又可称为"仿生"手法，即建筑的形式与欲表现的具体事物形象之间存在着明显相似的关系，如鼓楼之仿生大树等。这两种象征手法在古代或现代建筑上均可见到，其恰当的运用有利于丰富建筑艺术的效果。但象征手法的应用须注意三点：一是建筑物的性质应与所象征的事物确有内在的联系，文质相应，内容与形式高度统一；二是建筑的形象确能使人联想到所欲表现的对象，不致含混隐晦，莫名所指；最后，即使采用象征手法，建筑的形象除了美以外，仍应符合其物质上的使用功能和材料、结构的运用等内在的造型逻辑，使之自然合理，仿佛天造地设，非人工故意为之。从以上三点衡量，侗族鼓楼称得上是优秀的建筑艺术作品。

三　风雨桥

风雨桥又称廊桥、亭桥，就是在木平桥上建造长廊和楼亭等建筑。风雨桥早已有之，且不限于侗族。白居易《修香山寺记》就说到寺桥上有"桥廊七间"。敦煌唐代壁画和宋人李嵩绘《水殿招凉图》上的桥也都有亭。现存的风雨桥多在南方各省如浙、闽、湘、桂、黔等，其中又以侗族地区分布最密，成就也最高，与鼓楼一起，表现出侗族建筑艺术的创造性。

侗区多河溪，几乎每寨都有桥，有的不只一座，作为入寨的必经之路，都是风雨桥。风雨桥的结构是在石桥台石桥墩上面先以多层圆木悬臂梁逐层相向挑出构成平桥，再在各桥台桥墩上建造形如塔式鼓楼的桥楼，楼间连以廊道，既可供行人遮风避雨，又可兼作寨门，更是村民游息聚谈之所。每逢盛节，外寨亲友来会，全寨人齐集桥头，盛装出迎，唱拦路歌，奉敬客酒，赛芦笙舞，显示了浓郁的民族风情。侗族称这种活动为"吃乡食"，又称"吃相思"。风雨桥的选址十分注意成景和得景，使之既能妆点大好河山，又能在桥内

观赏到周围的美好景色。风雨桥又称花桥、廊桥或亭桥。“花桥”强调了它的观赏性，“廊桥”或“亭桥”则说明了其造型的主要特点。在侗区，作为村寨的骄傲，风雨桥都由各寨以极大热情合力共建。桥内有很多木匾，写满了出资出力者的姓名。

典型的风雨桥作对称构图，如二台一墩三楼或二台三墩五楼。若为前者，中楼作为全桥构图中心，平面方形，层数最多也最高，覆多角攒尖亭式屋顶；两座边楼为矩形平面，覆以歇山顶，是中楼的陪衬。若为五楼，中楼与边楼之间的二楼平面与中楼一致，也是方形，覆攒尖顶，但层数与高度与边楼相同，适成二者的过渡。桥廊连通各楼，廊檐在有楼处外伸，成为桥楼的附檐。廊常伸出在边楼以外，作为登桥下桥的出入口。在桥楼桥廊栏杆以下又加一重通长附檐，以保护桥下梁木。

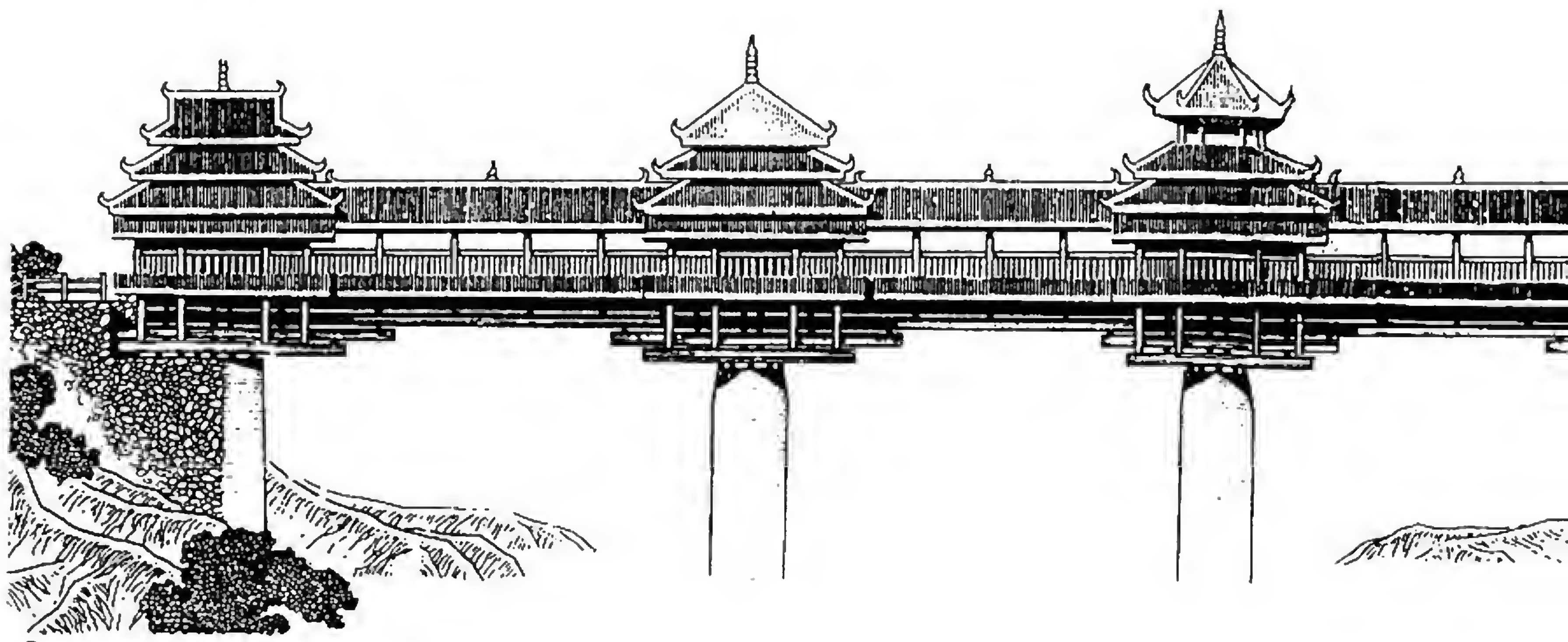
地坪风雨桥在贵州黎平县城南 100 余公里的南江河上，全长 56 米，廊宽 3.85 米，初建于光绪二十年(1894)，1959 年毁于火，1964 年重建，为二台一墩三楼，中楼连附檐为方形五重檐加四角攒尖顶方亭，最高；其他二楼矩形，四檐，歇山顶（图版 391）。

最大也最著名的风雨桥是桂北三江县马安寨的程阳桥，又名永济桥，跨越在林溪河上。据桥头《永济桥序》碑云，林溪河平日清浅见底，但当仲夏之时，也常“洪波滚滚”，昔日无桥时，“靡不望洋兴叹”。此桥初建于 1912 年，两次被水冲毁又两次照原样修复，最近的一次是八十年代。程阳桥全长达 78 米，为二台三墩五楼，中楼最高，顶部冠以六角攒尖亭，下为方形三檐；左右二楼都是方形，四檐攒尖；最外两座边楼平面矩形，四檐歇山（图 14－68、69；图版 392）。

以上二桥在桥栏下都有通长披檐，覆盖桥下四重梁木。四重梁都是巨大圆木，下两层由桥台桥墩逐层悬出，上两层为通跨平梁。

还有一些不对称的桥，如三江合龙桥，为二台二墩三楼，在一座桥台上未建桥楼（图 14－70、71）。

据侗族的解释，风雨桥除了上面说到的几种具体功用之外，还有“财留水走”的含意，应是受了汉族风水之说的影响。按“风水”的说法，水代表财，故水口须得“紧锁”，使水虽去而财留。侗族又称风雨桥为“回龙桥”，是“留得龙在”的意思。龙为吉祥保护之神。传说古时的桥都是平桥，洪水时节常有蟹精作怪，卷走行人，有小花龙与之相斗，战胜蟹精，人们从此将平桥改为风雨桥，并称为“回龙桥”以资纪念。这倒也透露出一点风雨桥起源的消息：平桥易被山洪冲毁，改为廊亭相连，加大桥墩负荷，也是保全之法。至于具体缘起于何时，就难以查考了。



与鼓楼一样，风雨桥也常是家族的象征。若一寨有几个家族，除分建几座鼓楼外，还要分建几座风雨桥，如贵州黎平肇兴寨有五个家族，即有五座鼓楼和五座风雨桥。桥、楼大多相邻，成为全寨的五个重点



图 14－69　从风雨桥内外望

图 14－70　广西三江合龙桥

图 14－71　风雨桥与寨门的结合





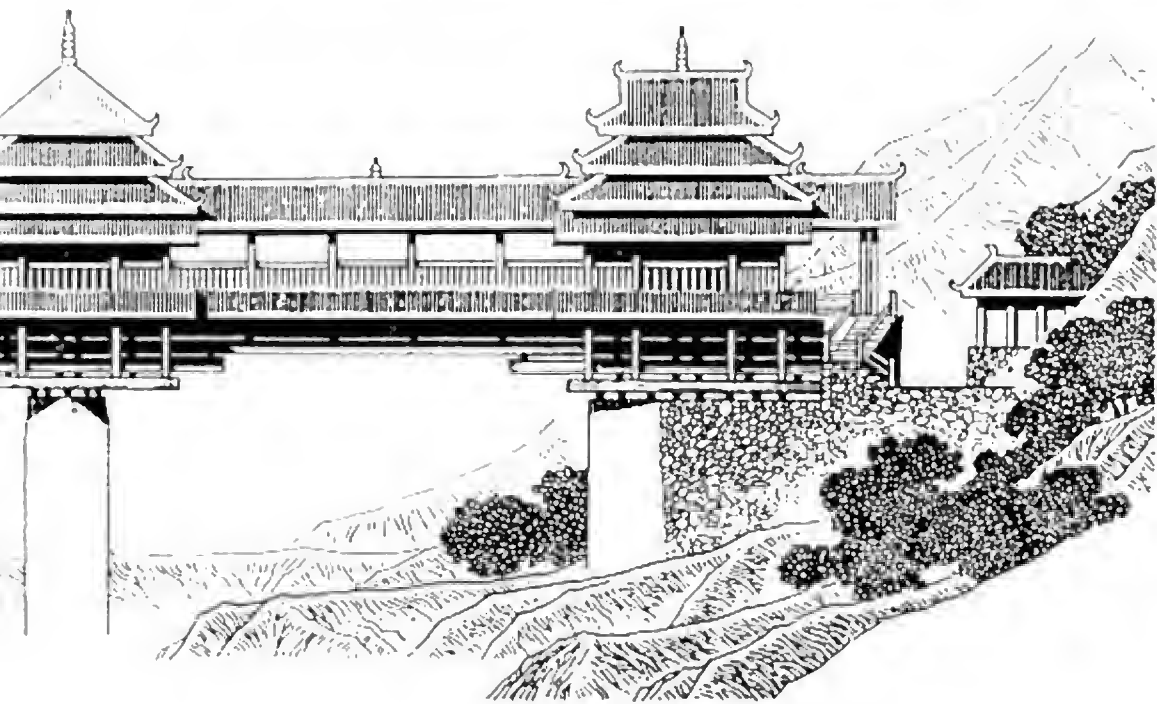


图 14－68　广西三江程阳桥立面

1 本章主要参考文献：云南省设计院《云南民居》，中国建筑工业出版社 1986 年；云南工学院《云南纳西族民居》，1988 年；杨昌鸣《东南亚与中国西南少数民族建筑文化探析》，东南大学东方建筑研究室郭湖生主编《东方建筑研究》下册，天津大学出版社 1992 年；郭湖生《西双版纳傣族的佛寺建筑》，《文物》1962 年第 2 期；萧默《云南少数民族建筑》，《中国古代建筑技术史》，科学出版社 1985 年。桂林市设计院李文杰等《桂北民间建筑》，中国建筑工业出版社 1990 年；贵州省文物管理委员会、贵州省文化出版厅《贵州古建筑》，贵州美术出版社 1987 年；萧默《侗乡民居与鼓楼》，《百科知识》1991 年第 12 期；萧默《侗族风雨桥》，《古建园林技术》1992 年第 3 期。

2 吕思勉《中国民族史》。

3 鸟越宪三郎《倭族之源——云南》，段晓明译，云南人民出版社 1985 年。

4 董楚平《百越文化新探》，浙江人民出版社 1992 年。

5 张公谨《傣族文化研究》，吉林教育出版社 1986 年。

6 曹成章《傣族社会研究》，云南民族出版社。

7 宋恩常《云南少数民族研究文集》，云南人民出版社 1986 年。

8 A. R. 拉德克利夫－布朗著、夏建中译《社会人类学方法》，山东人民出版社 1988 年。

9 杨福泉、郑晓云《火塘文化录》，云南人民出版社 1991 年。

10 萧璐《侗乡鼓楼——大树的纪念碑》，《中国美术报》1985 年 8 月 31 日。

11 普虹《独脚“罗汉楼”今古考》，《贵州民族研究》1985 年第 4 期。

第五编

理性光辉

第十五章　建筑哲理

第十六章　外部空间

第十七章　形体构图

第十八章　文化决定论
与多元建筑论

第十五章

建筑哲理

遍察世界建筑，凡是成熟的建筑体系，都伴有成熟的哲学体系，其内涵包括人生观、审美心理、宇宙观和环境观等。甚至可以说，在某种程度上，建筑就是哲学的外化。譬如欧洲的教堂、伊斯兰的礼拜寺、印度的曼荼罗、日本的枯山水，均涵深刻的哲学意蕴。哲学使人们耽于暇想，产生种种向往，希望世界和生活能符合人们的理想。这种向往除了展现于哲学论述、文学作品和诸多艺术创作之中，在建筑这个具有现实功用的巨大物质实体上，人们更是用尽心思，以实际的操作和行为方式，使其理想得以体现。

建筑艺术的哲理就是建筑艺术现象在哲学高度上的深层阐释。

建筑不但是一种物质产品，也是一种精神产品，要阐释建筑这样复杂的现象，不能仅仅关注于它的具体的物质的方面，尤其从建筑的文化或艺术的角度或层面而言，更需要进行哲理的探究。《考工记》说："天有时，地有气，材有美，工有巧。合此四者，然后可以为良。"所有自然的或物质的因素，最终经过人的整合，才能成其为建筑。既有人的因素掺杂其中，就必然体现出人的智慧。所以，英国著名建筑评论家罗杰·斯克鲁登在其《建筑美学》中指出：建筑艺术与建筑美学问题"实际上是一个哲学问题"。

中国建筑独特的艺术风格和形式，除了建立在属于物质范畴如物质功能、物质条件或物质手段等因素的基础上以外，更是建立在属于精神范畴的中国人的哲学观念、审美心理、风俗习惯等基础之上的。比如，相对于建筑时代风格、地域风格、民族风格的巨大不同来说，与物质因素密切相关的各地地理环境其实差异相对有限。建筑艺术各种风格的显著差别，主要决定于建筑创造主体即人的精神状态的不同。又如，对于中国建筑重大的形式特征之一即木结构的持久应用问题，不少学者进行了探讨，提出过资源说、抗震说、小农经济说等种种观点。我们认为，要阐释这个问题，还必须从更广的角度去思考，把精神范畴的因素也考虑进去，可能后者才是更本质的原因。"只有从融会了所有相关因素的文化整体的这一深度，才有希望作出有价值的判断。"[1]就是说，需要从各相关物质因素与人的精神状态共同构成的"文化合力"的角度，加以审视。

中华民族传统文化建立在坚固的实践理性基础之上，建筑与现实伦理秩序的关系特别密切，讨论中国建筑艺术哲理，就必然涉及中国传统伦理观念。艺术是采取美的形式的情感表现，建筑艺术哲理也必将涉及中国传统的审美观和审美心理。建筑镶嵌在自然中，它们之间的关系又关乎中国人的自然观和宇宙观。总之，

美与善、艺术与典章、哲学与道德、情感与理性、心理与伦理、理想与现实，这种种范畴，莫不与建筑艺术密切相关[2]。故此，要深究中国建筑哲理，就必须把对象放回到产生它的社会大文化背景之中，联系中国人的一整套思想观念去考察。

从先秦文献和考古资料得知，早在夏商周三代，中国人已开始了对建筑艺术层面的自觉追求，战国秦汉构成了建筑艺术哲理的基本框架，魏晋玄学和佛学对其进行了充实，宋明理学的兴起使其更加完善。只是由于中国人的传统思维方式，侧重于宏观的整体把握，而少有微观的专门体察，所以古代没有留下有关建筑哲理的专门著作，但这并不说明中国古代缺乏甚至没有建筑哲理。我们要特别强调，不能简单化地对待这一问题，或认其贫乏粗略，或认其仅存于某些观念如"风水"迷信之中，不足与论，恰恰相反，中国传统建筑哲理丰富多彩，博大精深而缜密；甚至可以说，在很大程度上，达到了远超于世界其他建筑体系的宏阔、深刻与精微。它们大多散处于古代各种文化典籍之中。中国古代几乎所有的重要哲学学派儒、法、墨、老庄与道，以及阴阳、五行和风水等，都对中国传统建筑艺术哲理做出了自己的贡献。它们的理论侧重点有所不同，强调的方面也有区别，即便某一学派自身，也在不同的场合有不同的侧重，但宏观而论，它们又都共同产生于中国古代的大文化环境中，其融会相通之处更多，其中某些对立，与其说水火不容，毋宁说是互补互动相生相成，共同构成了中国建筑哲学的多元面貌。

关于这些课题，本书在夏商周章第三节已初步涉及，本章将再予全面阐述，不按学派分列，而以所涉课题的性质为纲，加以综合评介。

第一节　人伦之轨模

可能成于唐代的《黄帝宅经》，序文开宗明义："夫宅者，乃是阴阳之枢纽，人伦之轨模"。建筑与社会伦理的关系，历来是中国人最重视的课题。

"善"是中国哲学所探讨的最高范畴。尽管中国美学一开始就十分注意美与感官愉快、情感满足的重要联系，并不否认这种联系的合理性和重要性，但同时更强调的却是这种联系必须符合于伦理道德的"善"。所以中国历来强调艺术服务于正统的伦理道德观念的重要作用，高度强调美与善的统一。建筑艺术被拟人化了，它被认为应该蕴有同人一样的高尚精神和道德情操。人们甚至把建筑体现的伦理观念列为评判建筑艺术高下的首要因素。建筑不仅要为人们的日常生活起居服务，满足物质功能的要求，更要以其特有的形式和手段，对伦理秩序起着形象、界定、明确、强调和烘托的作用。应该说，在中国的所有艺术门类中，建筑艺术的社会性是最强的。

一　人伦之善与建筑之美

"商俗尚鬼"，在有文字记载的殷商，对鬼神的绝对崇拜主宰着人的政治生活和精神世界。在"神道"的统治下，压抑了对"人道"的自觉，虽然对道德已有粗浅的认识，尚不可能创造出有理论、成体系的伦理思想。中国古代的伦理思想体系，是在西周正式诞生的。周革殷命，以周公为代表的西周奴隶主贵族思想家发展了殷代处于萌芽状态的伦理观念，以天命论为前题，根据维护宗法等级秩序的需要，提出了一套以"孝"为核心，道德与宗教、政治融为一体的思想体系，倡导"孝、友、恭、信、惠"等宗法道德规范，主张"修德配命"、"敬德保民"，开始了中国伦理思想的发展历程。中国古代奴隶制是在没有彻底摧毁原始氏族组织的情况下形成的，于是就形成了生产资料所有制的王有形式，即所谓"溥天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣"，以及劳动力（奴隶）的血缘族团性质。这样，西周就建立起宗法等级制，把父系氏族血缘关系与王位继承及"授民授疆土"的等级分封制结合，成为国家经济、政治结构的基本体制，是周天子用来作为"纲纪天下"，即"经国家、定社稷、序民人、利后嗣"（《左传》隐公十一年）的根本大法。对此，王国维在

《殷周制度论》中曾有明确的概括：

> 周人制度之大异于商者，一曰立子立嫡之制，由是而生宗法及丧服之制，并由是而有封建子弟之制、君天子臣诸侯之制；二曰庙数之制；三曰同姓不婚之制。此数者因之所以纲纪天下……。

周人创立的这三项制度，构成了西周宗法等级制的总体即所谓的“周礼”。建筑作为礼的主要内容之一，从此受到了规范和制约。作为建筑制度核心的建筑等级制也从此确立，凡建国（国都）之制、百工之制、茔墓之制等的制订，对后世建筑都产生了深远影响。

春秋战国，中国社会由奴隶制转变为封建制，思想领域出现了诸子蜂起，百家争鸣的局面。在伦理思想方面，围绕着道德作用、道德本源、人性与人的本质、义与利、道德准则、道德评价、道德修养等各种理论问题的探讨，出现了儒、墨、道、法等诸子的伦理理论。儒家伦理理论由孔子创立，孟子和荀子作了进一步的发挥和完善，建立了一个以“仁”为核心的、反映封建等级关系的、体现“爱有等差”的道德规范体系；强调道德义务，轻视功利目的，价值观具有明显的道义论倾向；强调并夸大道德的社会作用，在不同程度上又具有道德决定论的特点；并提出了一套道德修养方法。儒家伦理思想适应维护封建宗法等级制的需要，基本上反映了新兴地主阶级的利益，最为适应封建主义宗法等级统治的需要，因而对后世影响最大。

儒家伦理思想充分肯定了个体与社会是能够而且应当统一的。儒家的理想国，是一个严格按照等级制度组织起来的社会，但又是一个人们彼此相亲相爱的社会。一方面，个体处在同他人和谐的关系之中，通过社会而得以存在；另一方面，社会又因为各个个体之间的和谐而得到安定和发展。在儒家看来，要实现这样一个理想的社会，首要问题是如何使每一个社会成员都具有纯洁高尚的道德情感。正因为这样，儒家把能够有力地影响人们伦理道德情感的审美和艺术活动摆在了极其重要的地位，视之为造就具有高尚道德情操的人的重要手段。

《国语·楚语上》：“灵王为章华之台，与伍举升焉，曰：‘台美夫?’对曰：‘臣闻国君服宠以为美，安民以为乐，听德以为聪，致远以为明。不闻其以土木之崇高、雕镂为美，而以金石匏竹之倡大、嚣庶为乐；不闻以观大、视侈、淫色以为明，而以察清浊为聪。’”伍举断然否定了以声色的感官享乐为美，即令宏大华丽的章华台，也不应以之为美。在他看来，只能以“服宠”为美，“安民”为乐，也就是以受天之禄，国泰民安为美。在这里，政治伦理道德上的善被说成美，美即是善，善即是美[3]。

善的主要内容包含“仁”与“义”，这是儒家政治伦理学说的中心。孔子认为“克己复礼为仁”、“仁者爱人”。孟子继承了孔子关于仁的思想，又提出了“义”。他说，“仁，人心也；义，人路也”，将仁和义结合起来。二者的关系就像阴阳刚柔一样相辅相成，“义者仁之节也，仁者义之本也”（《礼记·礼运》），仁是指人的善良博爱，义是指人的正直信用。儒家认为，只有博爱、信用、向善、明辨是非，才能达到一种以“礼仪”秩序治国的崇高境界。

这一政治伦理又是由“礼仪”来具体体现的，所以儒家把仁和礼也统一起来了。孔子说，“克己复礼为仁。一日克己复礼，天下归仁焉”，也就是为仁之爱人不能违背礼的规范，必须按照礼的规定去实行“爱人”。古代中国素称“礼仪之邦”，周代就有“吉、凶、宾、军、嘉”五礼，“以统百官，以谐万民”。《礼记·曲礼》说：“道德仁义，非礼不成；教训正俗，非礼不备；纷争讼辩，非礼不决；君臣上下，父子兄弟，非礼不定；宦学事师，非礼不亲；班朝治军，莅官行法，非礼威严不行；祷祠祭祀，供给鬼神，非礼不诚不庄。是以君子恭敬撙节退让以明礼。”的确，礼在古代中国是无处不在，无时不有的。儒家把流传下来的周代文献编辑成重要典籍《周礼》、《仪礼》和《礼记》，后人统称“三礼”。汉人加以图解，著有《三礼图》，宋·聂崇义进一步作出了《新定三礼图》。汉以后漫长的中国封建社会中，历代统治者都以“三礼”为基础，把儒学作为“修身齐家治国平天下”的规矩准绳。

礼制怎样才能建立起来呢？首先要正名分，辨等级，所谓“礼辨异”，即区别尊卑上下的差异。《论语·子路》述子路向孔子请教如何为政，孔子答道：“必也正名乎！……名不正，则言不顺；言不顺，则事不成，则礼乐不兴；礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。”正名分，辨等级，就要“正位”，所

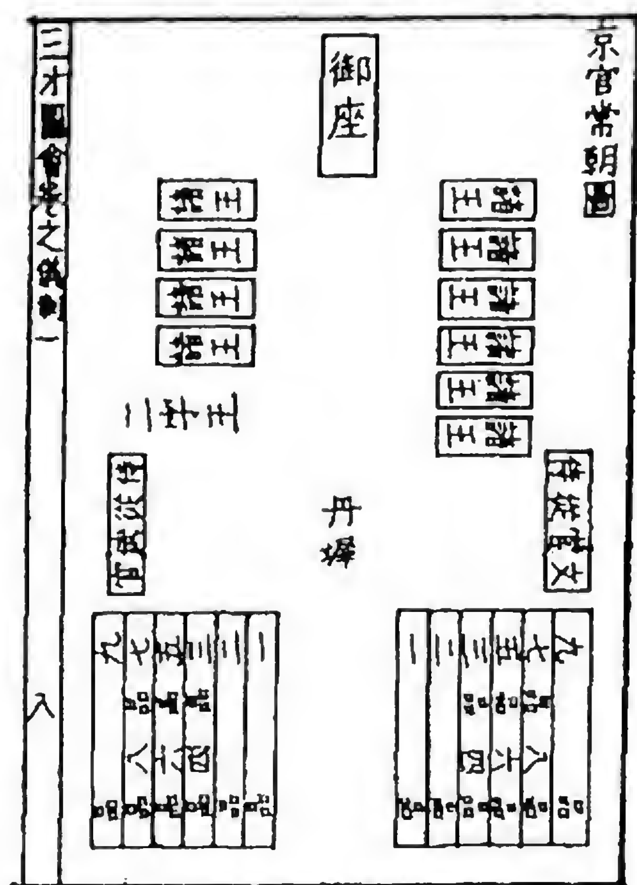


图 15-1 明《三才图会》中的"京官常朝图"

以，《周礼》开宗明义第一句话就是"惟王建国，辨方正位，体国经野，设官分职，以为民极"。王者建立都城，首先要确定宫室和各建筑的方向位置，摆正它们的等级地位，分划城中与郊野的疆域，分设官职，治理天下的臣民，使他们都能成为善良高尚的人。

这种礼仪观念进而扩充到衣食住行各个方面，成了贯穿约束古代中国人行为的主线。帝王上朝行政，是古代礼仪制度的典型例子，此可于《三才图会》释"京官常朝仪"的场面中得见一斑（图 15-1）：

> 凡朝班序立，公侯序于文武班首，次驸马，次伯。自一品以下各照品级，文东武西依次序立。风宪仪官居下朝北。纪事官居文武第一班之后，稍近上，便于观听，不许挽越。如有事奏，须要从班末行至。

如是等级森严，一丝不苟，如有僭越，必受纠察。这样以礼制等级为依据，宫廷建筑乃"各有司存，按为功绪。……内裁宫寝之宜，外定庙朝之次，蝉联庶府，棋列百司"（《营造法式·序》）。如果以《三才图会》中的"京官常朝图"来对照一下北京紫禁城的建筑布局，就不难明白那井然有序、主次分明的建筑排列，正是礼制等级分明的产物。

二　建筑的礼制化

《乐记》是儒家又一部重要典籍，此处之"乐"不独指音乐而可以泛指艺术，所以《乐记》可以说也是一部涉及所有艺术的美学著作。它说："礼辨异，乐统同，礼乐之说，管乎人情矣！"这里的"统同"，就是指以艺术的功用，来维系全社会建立在"礼"的基础上的统一协同。建筑是人们创造的体量最大使用最多的产品。以建筑来明辨人们的身份等级，最为直接和便易。上至宫殿，下至民居，通过乐，都与"礼"发生了关系。是故王国维说："都邑者，政治与文化之标征也"[4]。

无论从文献的记述，还是对实物的考察，中国古代城邑、宫殿、坛庙、府邸、民居、陵墓，以至佛寺、道观等建筑的内容、形制以及标准，都是由"礼"这个基本规范衍生出来的。清人任启运对此体会深刻，他在《朝庙宫室考》中说："学礼而不知古人宫室之制，则其位次与夫升降出入，皆不可得而明，故宫室不可不考。"

建筑竟成了学习考证前世礼制文化的实物。众所周知，记述建筑制度的《考工记》，就被视为一种礼制要籍而列入《周礼》之中。关于建筑的记载，常常被作为礼制的一部分，明确列入各朝代有关仪礼、典礼的著作之中。可见，建筑首先考虑的是其社会功能。社会需要、伦理礼制放在第一位，物质功能退居第二。如果可以把中国古代建筑作为一门学科的话，就应该称作“社会建筑学”。

中国人的人生观，把人和社会放在第一位。《老子》说：“道大，天大，地大，人亦大，域中有四大，而人居其一焉。”能与天地平起平坐的只有人，实际上是肯定了人在宇宙中的地位。儒家更是把现实的人生社会作为主要的对象，更加肯定人的价值。《礼记·礼运》说：“人者，其天地之德，阴阳之交，鬼神之会，五行之秀气也。”孔子更深有所指地叹曰：“不知生，焉知死?”“未能事人，焉能事鬼?”（《论语》）在注重社会人生的这一点上，中国古代建筑与西方建筑的区别十分明显。有人说，一部西方的建筑史其实就是一部神庙和教堂的建筑史。的确，西方人把神庙、教堂作为主要的建筑对象，注入了最多的技术和艺术心智。高大的石构神庙和教堂体现了神权凌驾一切的威势，占据了城市中最高最好的位置，成了所有建筑中最显赫者，“超人的巨大尺度，强烈的空间对比，神秘的光影变幻，出人意表的体形，骚动不安的气氛”，“把内心中的一切迷妄和狂热，幻想和茫然，都化成实在的视觉形象”[5]，正是西方以神学为中心的观念的物化反映。相反，中国建筑则以体现现实人间的统治秩序为最要，城市中以皇宫和官署为主，占据了最重要的位置，成就也最高。中国建筑也少有难以以人自身的尺度来理解的巨大体量，连那些超凡脱俗的佛寺和道观也都是以宜人的“遂生”的面目出现，一切都是易于理解的、平易近人的。这种观念，使中国人认为没有必要去追求那种只有石结构才可能造成的超人的体量，木结构已经完全可以满足人生的需要，这成为中国木结构长期得以流行的原因之一。

关于“礼”，即使以重视人生现实为务的墨子，也没有否定过，《墨子》就说过“宫墙之高足以别男女之礼”。

中国古代建筑布局，以儒家上下之礼和男女之礼为基本构思。中国传统的男女概念与“阴阳”概念相通。宫殿中的“前朝后寝”、住宅中的“前堂后室”，就是“男女之礼”的一种体现。作为一种制度，《周礼》、《礼记》和《仪礼》都对包括建筑在内的等级形式，以举例的方式做了原则规定。历代统治者莫不引经据典，并不断充实，越到后代越发精致，“宫室之制，自天子至于庶人，各有等差”（《唐会要》），在诸多方面体现了“礼者，天地之序也”，“夫宅者，乃是阴阳之枢纽，人伦之轨模”的追求。诸如：

城市制度：

> （城）天子九里，公七里，侯五里，子男三里。（《春秋典》）
>
> 城过百雉，国之害也，大都不过三之一，中五之一，小九之一。（《左氏传》）
>
> 天子城高七雉，隅（城角）高九雉；公之城高五雉，隅高七雉；侯伯之城高三雉，隅高五雉。（《考工记》疏）

宗庙制度：

> 天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙而七；诸侯五庙，二昭二穆，与太祖之庙而五；大夫三庙，一昭一穆，与太祖之庙而三；士一庙。庶人祭于寝。（《礼记》）

庙即宗庙，是古代帝王、诸侯、士、大夫祭祀祖宗的场所。天子七庙，太祖庙居中，以下按左昭右穆顺序排列。昭即父，穆即子，昭穆之间为父子关系。昭穆分立是先秦的宗庙制度，东汉以后，皇帝的太庙只立一座大庙，庙内分成小间，分祭各代神主（图2）。

堂阶制度：

> 天子之堂（台基之高）九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。（《礼记》）

屋舍制度：

> 王公以下屋舍不得重拱藻井，三品以上堂舍不得过五间九架，厅厦两头，门屋不得过五间五架；五品以上堂舍不得过三间五架，厅厦两头，门屋不得过三间五架，仍通作乌头大门；勋官各以

本品：六品、七品以下堂舍，不得过三间五架，门屋不得过一间两架；非常参官不得造轴心舍及施悬鱼、对凤、瓦兽、通栿、乳栿装饰；……又公私第宅皆不得造阁临视人家。……又庶人所造堂舍，不得过三间四架，门屋一间两架，仍不得辄施装饰。(《唐六典》)

厦两头是歇山式屋顶，间指建筑的开间，轴心舍即工字形平面，架指建筑进深方向屋檩之间的水平距离。一般情况下，架长是相等的。唐代以后，各代对宅舍都有类似的明文规定。

丧葬制度：

天子坟高三仞，诸侯半之，卿大夫八尺，士四尺、庶人无坟。(《白虎通》)

君葬用輴，四綍，二碑，御棺用羽葆；大夫用輴，二綍，二碑，御棺用茅；士葬用车，二綍，无碑。(《礼记》)

輴是专门用来运载灵柩的车子，綍是引棺下葬的绳索，碑在此是指下棺之柱，常为木，羽葆则是用翠羽做的用来覆盖车或棺柩的华盖。古代对葬礼十分重视，唐代逐渐确立了墓前石刻制度。明代也很严谨，从公侯、一品至七品、庶人，对于如茔地大小、坟丘和围墙的有无或高度，石碑和石刻的有无、种类、高度和数目，都有详细规定。清代的墓葬制度更是等级森严。

这种秩序几乎无所不在，以服冕而论，先秦还有“天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣裳；天子之冕，朱绿藻，十有二旒，诸侯九，上大夫七，下大夫五，士三”；以建筑楹柱之色彩而论，还有“天子丹，诸侯黝，大夫苍，士黈”等制度。

礼的表现对于建筑来说，除了量的规定以外，更主要的是规划或总体布局模式。例如，对称是人类早就发现的一条重要构图规律，人在对事物的长期体察中，逐渐发现了对称轴具有统率全构图的重要作用，这个概念引入到人际关系，礼就可以纳入其中，故“中正无邪，礼之质也”(《乐记·乐论篇》)。“中正无邪”的建筑单体和群体布局，突出尊卑的差别与和谐的秩序，中轴线上的主要构图因素，具有尊严的效果。所以，中国建筑才这么重视对称的、择中的、尊卑分明的布局，并比起其他体系同样也采取对称组合的建筑来说，被赋于的在形式美意义之外更深刻的人文涵意[6]。反映此种观念的实例，我们已有大量介绍，此再以住宅为例展开论述。

住宅是最基本最常见的建筑类型，也是其他建筑类型之本源。住宅是“家”的象征。汉代荀悦说：“天之本在家”(《申鉴·政体》)。在封建时代，生产关系和政治制度都建立在家庭基础之上。家庭就是封建社会的细胞，国家与家庭不过是大家与小家的关系，所以历代统治者对家庭的安定都十分重视。攘外必先安内，治国必先治家，故孝为天下先。宗族、家庭的伦理以孝悌为本，以维系家族内部的团结互助和行动一致，具体即以“三纲五常”(三纲：君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲。五常：父义，母慈，兄友，弟恭，子孝）的精神为根据，制定出种种族规、家规、家礼和家法。住宅的设计就鲜明体现了这些家庭礼制。

宋司马光《涑水家仪》说：“凡为宫室（此指住宅)，必辨内外，深宫固门。内外不共井，不共浴室，不共厕。男治外事，女治内事。男女昼无故不处私室，妇人无故不窥中门。男子夜行以烛。妇人有故出中门，必拥蔽其面。男仆非有缮修及有大故，不入中门，入中门，妇人必避之，不可避，亦必以袖遮其面。女仆无故不出中门，有故出中门，亦必拥蔽其面。”此番告诫，无非都是上下男女内外之大防，用一道中门，把家庭各位成员的关系明确起来，建筑就是这样在礼仪伦理观念的支配下完成的。宋以前的“中门”，类似明清北京四合院住宅前院与主院之间的垂花门，也见于敦煌唐宋壁画。

周代士大夫的标准住宅形式，也是依礼仪来设计的：宅院四周绕以围墙，前有门塾，院中有前堂和中堂。堂开敞明亮，是聚会和待客之所，一家之长持之。堂后为室，较封闭幽暗，是家人寝宿之处。这便是后世所谓的“前堂后室”、“明堂暗室”的雏形。《礼仪·士婚礼》说：“妇洗在北堂。”北堂在东北角和西北角，是女主人处理内事之处。由此，后来人们称母亲为“北堂大人”。北堂后有专门出入的门户，以体现“男女不杂坐”、“男女授受不亲”的礼制思想（图 15-2)。

堂前设东西两阶，“凡与客入者，每门让于客。……主人入门而右，客入门而左，主人就东阶，客就西

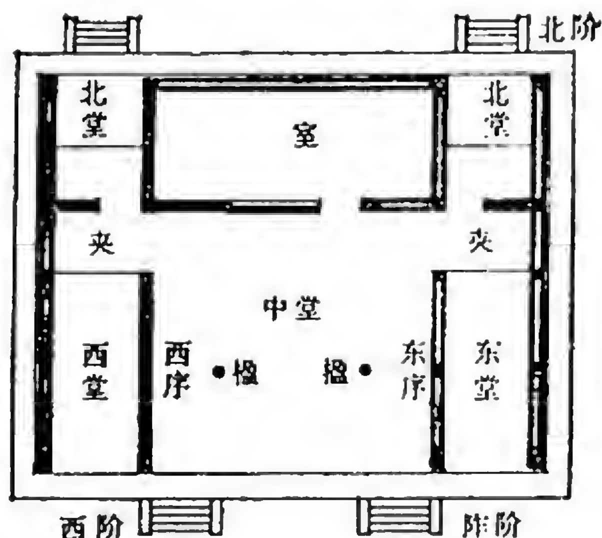


图 15－2　周代士大夫住宅

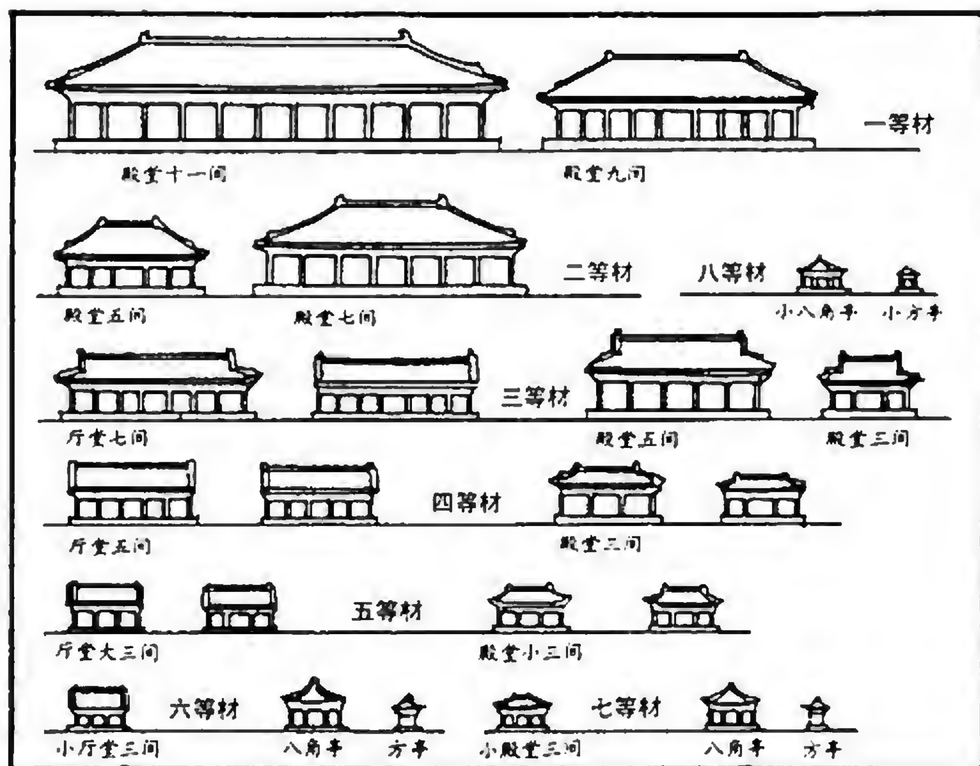


图 15－3　宋《营造法式》八等材适用的建筑形式

阶。主人与客让登，客从之。拾级聚足，连步以上。上于东阶，则先右足，上于西阶，则先左足”（《礼记·曲礼上》）。

中堂两侧设东堂和西堂。中堂与东西两堂之间以序为屏，其后有夹室，“工人、士与梓人升自北堂”（《仪礼·大射仪》）。这种设计很巧妙，家人的活动及出入不会影响到堂的活动，满足了礼仪要求；客人造访，“左右屏而等，毋侧听，毋噭应，毋淫视，毋怠荒”。

住宅建筑的功能与礼制在周代已融为一体。这种尚礼的住宅实际上成了后世合院式建筑设计的母本。王国维在《明堂庙寝通考》中说：“室者，宫室之始也，后世弥文，而扩其外面为堂，扩其旁而为房，或更扩堂之左右而为厢。”将原来集中的多功能建筑分离为单一功能的若干个单体建筑，又组合成组群，北京现存清代的四合院住宅就是这样形成的。

其实中国的宫殿本是住宅的放大，外朝内廷，前朝后寝，合乎“天地之道”、“阴阳之理”，也是礼制秩序的本质反映。

《营造法式》附录孙原湘跋曰：“从来制器尚象，圣人之道寓焉。……规矩准绳之用，所以示人以法天象地，邪正曲直之辨，故作宫室。”《易传》的阴阳天道，刚柔地道和仁义人道的合一，转化成了中国古代建筑的设计之道。以人为中心崇尚社会伦理道德的规划和设计思想，即建筑的礼制化、伦理化、秩序化、系统化，成了中国古代建筑设计的最高目标。反过来，建筑的礼制化又加强了礼制的效应，二者相得益彰，互为因果，成了中国古代建筑体系的第一个鲜明特色（图 15－3）。

建筑的礼制化特别得到孔门儒家的强调。柳诒徵在《中国文化史》中说：“孔子者中国文化之中心也，无孔子则无中国文化。自孔子以前数千年之文化赖孔子而传，自孔子以后数千年之文化赖孔子而开。”孔子的仁义礼制思想为历代统治者所倚重和利用，汉代而后，孔子学说成为国家政治生活的指导和人们交往的行为准则。

古代中国是一个礼制化的社会，悠悠千年，建筑中的礼制观念长盛不衰，深刻体现了这一文化精神。

第二节　大壮与适形

“大壮”思想与“适形”论，及与其相关的“便生”思想，是中国古代建筑艺术创作经常出现的观念，它们各有立论的依据，其主张看起来似乎大相径庭，其实体现为同一事物两个方面的对立统一。长期以来，二者的有机结合，相反相成，对于中国古代建筑艺术发挥着纲领性的作用[7]。

一 “大壮”

《易经》中有“大壮”一卦，其卦爻辞的原文，似与建筑渺不相涉。首先将建筑与“大壮”卦联系在一起的，是《易·系辞下》谈到圣人观象制器时所说的：“上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨，盖取诸大壮。”《周易》原本是推天道以明人事的卜筮之书，但在战国、秦汉，随着说易之书的纷然兴起，与当时流行的阴阳五行学说相结合，对易卦作出了许多新的解释，并将之用于卜筮以外的许多方面。

至于“大壮”的卦义与卦名，古代曾有多种解释，意义有很大出入。有的易学家，谈起《易·系辞下》中的大壮，多着眼于建筑“以待风雨”的物质意义，如清人陈梦雷《周易浅述》云：“栋，屋脊，承而上者；宇，椽也，垂而下者；故曰，上栋下宇。风雨动于上，栋宇覆于下，雷天之象，又取壮固之意。”其实，易经“大壮”的含义，主要并不在此。

至迟春秋时，对于大壮卦的解释已有了精神方面的含义，如《左传》昭公三十二年有“雷乘乾曰大壮，天之道也”一语。这时的“大壮”，已有了阳刚、雄大、威壮的含义，可以抽象地表征一个事物的某种特征。战国成书的《周易·彖传》更明确地说：“大壮，大者壮也，刚以动，故壮”，这一理解与现在意义上的“大”与“壮”已十分接近，也与“雷乘乾”的卦象相当吻合。

据《周易·说卦传》，乾为天，震为雷、为龙，震在乾上，则大壮卦的卦象为雷在天上轰鸣，龙在天空升腾，其势大且壮也。初看起来，这一卦象与建筑并没有什么直接关系，其实正是古人借“大壮”一语以喻建筑的精神气质，蕴含了古人对于建筑的审美体验。

由于生产力的低下与科学知识的贫乏，先民对于雷、电等自然现象无从理解。他们怀着恐惧的心理，把震雷看作是上天在发怒，把闪电看作是苍龙在飞腾。当狂风暴雨夹杂着电闪雷鸣，扑天盖地袭来的时候，人们不知所措，战战兢兢，由恐惧而生敬畏，从中得到了某种险厉、雄阔、崇高、威壮与伟大的审美感受。

关于这方面的美学意义，在鲁迅译卢那卡尔斯基的《艺术论》中有过形象的描述：“伴着激烈的暴风雨和咆哮的奔流，伴着迅雷的威猛的鸣动和眩人似的电光的闪烁，伴着爬来爬去的大密云的大雷雨，正如在原始时代一样，至今也还使人类的想象力惊奇。……当人们为恐怖所拘，躲在角落里，在那里发抖之间，他自然不能从美学底的见地，来评价现象的，但在人们毫无恐怖地观察着狂暴的自然力的时候，则爽快和勇壮的活泼泼的感情，能够怎样地将人们捉住，岂还有不知道的人么?”作者将之称为富于动态的有威力的美。

善于含蓄地表征事物，而又长于比兴的中国先哲们，将这一审美感受，作为品评建筑的艺术标准之一，以此来营造统治者的宫殿或陵墓，将它们建造得高大、华美、威严、险峻，并在建筑的门牖和屋顶上，装饰种种狞厉的兽面。于是雷霆万钧的大壮之势，就在巍峨嵯峨的建筑中显现出来了。

宫殿和陵墓何以必须取诸“大壮”，此种建筑艺术观的出发点是什么？对于这个问题，至少有两个方面的立论依据：一曰“非壮丽无以重威”，二曰“非礼弗履”。

“非壮丽无以重威”源于汉初萧何为高祖营造未央宫的一段故事，体现了他的建筑思想。宫殿是为统治者首先是为帝王营造的，帝者之宫，乃天子之居，“天子之居，必以众大之辞言之”，必以威壮之形出之，必以华丽之彩饰之，方能显出天子的威势，这就是萧何本意之所在。

中国古代建筑以宫殿的成就最高，历代宫殿营造，都是那一时代最重要的建筑活动，集中了当时最多的人力物力，代表了那一时代最高的艺术和技术水平。

从汉唐到明清，虽然建筑的形式和规模有不少变化，但在宫殿建筑，尤其在宫殿的主体、用以举行朝会的外朝部分，追求大壮之势，却是一脉相承的。在这里，由劳动者创造的建筑，通过特定的艺术手段，异化

为一种威力与权势的象征，竟是一种对劳动者的威慑力量。。

"非礼弗履"则是就大壮卦的卦德而言的。卦德由卦象引申出来，用以阐发卦象蕴含的哲理。《周易·象传》谈大壮的卦德说："雷在天上，大壮，君子以非礼弗履"。所谓"非礼弗履"，与"非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动"等是一样的，而包含的内容似更广泛，不惟视听言动，更包括车服，饮食，乃至建筑，都必须遵循礼的规范。所谓"尊卑有分，上下有等，谓之礼；……车服、旌旗、宫室、饮食，礼之具也"。大壮卦的此一精神，正与建筑的礼制精神相合。

二 "适形"与"便生"

春秋战国时期，诸侯列国竞夸土木之功，"高台榭，美宫室"成为一时的崇尚。以台而论，楚国的章华台，"楚王欲夸之，飨客章华之台，三休乃至于上"（《艺文类聚》卷六二）；齐国路寝之台甚高，以致齐景公登之"不能终而息乎陛"（《晏子春秋》）。由此可知，"大壮"思想成为人们品评建筑的主要标准，故而宫室台榭愈益高大、壮丽。与此同时，一种似乎与"大壮"思想大相径庭的建筑思想，渐渐滋生发展起来了，这就是贯穿中国古代建筑之始终的"适形论"。

适形论最初是由主张建筑"有度"开始的。《国语·楚语》所载伍举与楚灵王论美，曰："夫美也者，上下，内外，小大，远近，皆无害焉，故曰美，……故先王之为台榭也，榭不过讲军实，台不过望氛祥，故榭度于大卒之居，台度于临观之高。"伍举的观点，即建筑要营造得有"度"，榭之大不过可供军卒居守，台之高不过可供人临眺，超过这种功能需要而过"度"的建筑，是不必要的。后来汉高祖"是何治宫室过度也"的质问，恐怕也是由此出发的。

孔子将这种主张发展为"卑宫室"的思想。

子曰："禹，吾无间然矣，食而致孝乎鬼神，恶衣服而致美乎黻冕；卑宫室而尽力乎沟洫。"（《论语·泰伯》）孔子"卑宫室"的主张，成为数千年来儒学限制帝王宫室的理论根据。虽然他的话很含混，概念也颇不确定，且只着眼于道德规范，本身并没有更多的理论意义。但"曾经圣人手，议论安敢到"，历代帝王都奉之为符合正道的行为准则，即如以淫奢闻名的隋炀帝，也不得不在营建东都的诏书上声称："今所营构，务以节俭，无令雕墙峻宇，复起于当今；欲使卑宫菲食，将贻于后世。"（《北史》卷十二）宋·李明仲《营造法式》上，也冠以"卑宫菲食，淳风斯复"的文字。

孔子的思想，在墨子那里，似乎已有了适形论的萌芽，即"便于生"。

墨子曰："古之民，未知为宫室时，就陵阜而居，穴而处，下润湿伤民，故圣王作为宫室。为宫室之法，曰：室高足以辟润湿，边足以圉风寒，上足以待雪霜雨露，宫墙之高，足以别男女之礼，谨此则止。是故圣王作为宫室，便于生，不以为观乐也。"（《墨子·辞过》）墨子对宫室建筑的台基高度、墙壁厚度、屋顶和院落四周围墙的高度，都提出了考虑的原则，符合基本生活的需要即可，仅此而已，不宜过之。

战国末年的《吕氏春秋》，将当时流行的阴阳五行学说注入于此种思想中，使之有了更多的理论色彩："室大则多阴，台高则多阳，多阴则蹷，多阳则痿，此阴阳不适之患也，是故先王不处大室，不为高台。……昔先王之为苑囿园池也，足以观望劳形而已矣；其为宫室台榭也，足以辟燥湿而已矣。"（《吕氏春秋·本生》）

在《易经》与《洪范》中，已有了原始的阴阳思想，阴阳五行学说使之系统化，并广泛用于解释当时社会生活的各个方面，当然也包括建筑。《易·系辞上》云："是故阖户谓之坤，辟户谓之乾，一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通。"乾坤者，阴阳也。全句意思是说，室内以阴气为主，室外以阳气为主，只有使阴阳交汇往来不穷，阴与阳处于一种和谐的平衡中，才最适合人的居住。比如房屋过大，室内空间大而不当，阴气郁积，而阳气不达；台观过高，四周阳气围绕，室内阴气不足以抗衡，这些都将造成阴阳的失调，即所谓"阴阳不适之患"。

这里的阳气，可以理解为阳光，热的和干燥的空气；阴气可以理解为阴影，冷的潮湿的空气。实际上，

《吕氏春秋》委婉地提出了，宫室建筑应适当注意综合解决采光、通风、隔热、防潮等问题。而要解决这些问题，在当时的条件下，首先需要将房屋的高度与室内空间的大小，控制在最适合人居住的尺度范围以内。

西汉大儒董仲舒集前人之大成，在《春秋繁露》中明确提出了"适形"的主张："高台多阳，广室多阴，远天地之和也，故人弗为，适形而已矣"（《春秋繁露》卷十六），也就是"居处就其和"。他还强调："天子之宫……故适形而正。"汉武帝接受了董仲舒"罢黜百家，独尊儒术"的建议，董仲舒也因此为后世儒生所尊崇。他的观点，无疑对后世有较大影响，以后的文献对他的这一主张多有引征，如《诗名物疏》："董子云：天子之宫，右清庙，左凉室，前明堂，后路寝，四室者，足以避寒暑而不高大也。夫高室近阳，广室多阴，故室适形而止。"唐《艺文类聚》和宋《太平御览》都引了同样的话。《太平御览》作："广室多阴，远天地之和也，故圣人弗为"。经过董仲舒之手，适形论便作为一种建筑思想、一种理论、一种品评的标准而被确定下来。"适形而止"比之墨子的"谨此则止"，更加明确、具体，也更加具有理论色彩。

适形论的核心是"和"与"适"。和者，天地之和，阴阳之和也。适者，大小之适，高低之适也。以适而求和，不适则安能有和。这一点颇与古代音乐思想相类。《乐论》也提倡和与适，"声出于和，和出于适，和、适，先王定乐由此而生"。

和与适的基本出发点是儒家的中庸，所谓"居处就其和，劳佚居其中，寒暖无失适，饥饱无失平"（《春秋繁露》卷十六），不偏不过，不亏不盈，方为和适。而和适的理想状态，则是忘适之适，"忘足，履之适也；忘腰，带之适也；知忘是非，心之适也；不内变，不外从，事会之适也；始乎适而未尝不适者，忘适之适也"（《庄子·达生》）。建筑也是一样，人生活在建筑中，不应以其巨大、高峻而感觉空旷或压抑，不应以其幽广、阴暗而感觉迷茫和沉郁；不会因为居住在建筑之中而感受不到阳光、雨露、花草、树木、虫鸟的存在。人、建筑与大自然同在，这才是真正的和适、忘适之适。这一深深植根于中国古代哲学思想中的建筑艺术观，恐怕是对中国古代建筑以小体量的个体为基本元素、以由个体围合而成的院落为基本单元、以由若干院落组成的建筑组群为主要形式并数千年延绵不易的现象，作出的合理诠释。

中国古代建筑的适形而止，是以"度"为基础的。这里所说的"度"，不是一个抽象的概念，而是建筑物尺度、体量、形象处理方式及施工方式的重要参数。不同的建筑有不同的"度"，重要的、大的堂殿，其度也大；附属的建筑，其度也小。有了这种"度"，一个建筑群体乃至整座城市，在统一中有所变化，在变化中又求得和谐统一。如果说，《周易·考工记》中的"室中度以几，堂上度以筵，宫中度以寻，野度以步，涂度以轨"，是"度"的初级形式，那么宋《营造法式》中的"凡构屋之制，皆以材为祖，材有八等，度屋之大小因而用之。……凡屋宇之高深、名物之短长，曲直举折之势、规矩绳墨之宜，皆以所用材之分，以为制度焉"，就是"度"的成熟形式了。

除了上述因阴阳之调和而达于"适"的思想而外，适形论的另一个理论基础就是"便生"。中国人不同于西方人，后者将冥冥中的上帝奉为至高无上的造物，把为侍奉上帝而建造的教堂，视为最高等级的建筑；而古代中国人认为，人是万物的灵长，人世的君王是至高无上的，是生活的最高主宰。所以，为人世君王建造的宫室，是所有建筑中最高等级的，即使佛寺、道观，也莫能与之比肩。既然最高等级的建筑，仍然为现世的人所使用，则建筑的基本要义，也就应当是"便生"了。建筑既立足于便生，适形论也就有了更坚实的基础。

便生思想的提出，至迟不晚于春秋战国时的墨子。墨子提出的"便于生"，可以从两方面理解，一是便生人，即便于现世的人；二是便生活，即便于居住者的生活，当然这生活不过是"辟润湿，圉风寒，待雪霜雨露"等最基本的物质生活需要。隋炀帝杨广在营造东都洛阳的诏书中，也提到了"便生"与"适形"，"夫宫室之制，本以便生人；上栋下宇，足以避风露。高台广厦，岂曰适形"（《北史》卷十二）。至少，隋炀帝在口头上也是承认适形论与便生思想的。

便生思想主要就居住建筑而言。中国古代的居住建筑概念相当广泛，从皇帝的寝宫到衙署的后宅，从寺庙的方丈院到村野的农舍，等级千差万别，但就如何符合于便生与适形，其间却不乏相通之处。从陕西岐山

商末周初四合院宫室（宗庙?）遗址、四川成都汉画像砖上的田字形住宅院落，到明清北京四合院，从黄土高原的生土建筑到江南水乡的宅院，尽管形式不同，艺术风格各异，但在造型原则、空间尺度、建筑体量以及室内空间与院落空间的穿插组合上，都十分相近。居住建筑，不外是以小体量的居室，围合为一进或多进院落，院中植以花草树木，形成一个个环境宜人的，充满自然活力的，丰富的生活空间。

中国古代衙署、寺观，比之普通的居宅，大体布局原则也是一样。衙署也包括官吏邸宅。寺观在人们心目中，也不过是神的住所而已。有些寺庙为了显示神的威势，也须用一些“大壮”的处理手法，但均逊于帝王宫殿。

大壮与适形强调了不同的方面，却不是互相孤立，而是互相渗透的，是既对立又统一的一对范畴，是封建统治者之“重威”与“便生”两个方面的需求在建筑艺术上辩证的表现；恰如帝王们的服饰，一方面希望穿着舒适、轻软、方便，另一方面，为着维护尊严，又不得不服以宽大肥厚，绣龙缀凤的龙袍，冠以镶金错玉的沉重冠冕。以宫殿而言，其外朝部分以“大壮”为主导思想，而内廷部分就是便生思想与适形论的适用范围了。唐代宫殿气势宏伟，但在宫内的后寝，不仅有水光潋滟、曲廊环绕的园林，还有模仿唐代里坊居民住宅、富于生活气息的山池院。南内兴庆宫，更以院落穿插丰富、园林气氛浓郁而冠于西京。穿过明清紫禁城的外朝三大殿，一过乾清门进入后三宫，建筑与空间尺度骤然变小，环境和气氛也比较适合人的居住。而东、西两路的储秀宫、翊坤宫、钟粹宫之类，比后三宫更加小巧；宁静的院落、低矮的阶基、幽曲的廊庑、宜人的室内空间，与北京四合院住宅无大差异。

即使同一座建筑，也有着大壮与适形的结合。即便以适形为主，也可渗入大壮；以大壮为主，也可渗入适形。以四合院住宅为例，总体以适形为主导，但为了突出夫权和父权，全宅分作前部的附院与后部的主院，在主院中，正房、耳房、厢房，又有等级的不同。皇宫的后寝，总体也以适形为主导，但为维护帝后的尊严，位于中轴线上的正宫，比嫔妃所居各宫要高大严肃得多。即使嫔妃宫院，也都各有轴线，形成严整的布局，不可有逾越礼制的表现。皇宫外朝以“大壮”为主导，“非壮丽无以重威”是它的艺术构思主题，但这种大壮的气势，主要是靠巨大的院落空间与起伏跌宕的前导空间造成的。就建筑本身而言，尺度虽然巨大，但与人的尺度相比，较之西方建筑，还未曾大到不能协调的地步；而建筑周围小尺度的台阶、栏杆、日晷、嘉量，乃至大殿内部由宝座、屏风围成的小空间，以及宝座周围的小尺度家具装饰，都使它的建筑环境在雄大壮丽的威势下，仍渗透出某种适形、宜人的气氛。大壮与适形，正是在这些精心的处理中，达到了恰当而和谐的统一。

概而言之，重威和大壮思想更富于浪漫色彩，给人以雄伟壮阔的美；而便生和适形论，则更富于亲近人的现实精神，予人以绚丽而细腻的美。两种倾向相反的艺术趣味，在中国古代建筑中，竟结合得如此完美，以至看不出任何牵强的痕迹，亦可见中国古代建筑艺术性格之深沉。唯中国古代建筑有此一独特的艺术魅力，既不像埃及金字塔那样，以巨大的物质重压，使人感觉到自己的渺小；也不像欧洲罗可可教堂，以琐细而繁缛的处理，使人沉溺于奢靡。人们从中国古代建筑领略到的，是一种充满自信的端正和谐、庄敬醇酽的美。

中国古代许多学派都在这个问题上提出过见解，儒家从凸显建筑体现人间尊卑秩序的精神功能出发，更多强调宫殿与都城的“大壮”；法、墨等家则从重视建筑的物质功能出发，更多谈到“适形”与“便生”。如本书第二章叙及代表法家观点的《管子》所言，都城之大应主要根据耕地和人口的多少而定，选址主要应考虑到土地肥沃、用水方便，同时避免水灾；城市和建筑的规划也不必追求对称均衡，主要在于适用，“不求其美”、“不求其大”，足以“避燥湿寒暑而已”。墨家从朴素的节用观点出发，建筑观念与法家相近，认为只要适用，“谨此则止，费财劳力不加利者不为也”。

从今天的观点看来，建筑实际上是一种存在着两重性的复杂事物。孔子对此早有认识，所以正是他，在强调建筑的精神性内容的同时，又第一次明确提出了“卑宫室”的主张。为了封建秩序的长治久安，主张君王节制克己，宽厚惠民，故“礼，与其奢也，宁俭”，“仁者爱人”，“节用而爱人，使民以时”，“罕兴力役，

无夺农时，如是则国富矣”。孔子追求的是普遍和谐，应该说，他的认识比其他诸子更深刻，也更全面。

中国的思想界特别看重辩证法。在农耕社会中，自然界的变化给人印象深刻，由此涵养了中国人关于变易与应付变易的深沉观念。《周易》的“易”，也就是变易的意思。故一切极端的主张，一般为中国人所不取。中国的思想界又十分重视现实人生。“不知生，焉知死”，体现了优秀的人本主义。人生也充满着变易，所以人们从来就没有把建筑看成是永恒的东西。梁思成说：“盖中国自始即未有如古埃及刻意求永久不灭之工程，欲以人工与自然物体竞永存之实。且既安于新陈代谢之理，以自然生灭之定律，视建筑且如被服舆马，时得而更，未尝患原物之久暂，无使其永不残破之野心。”[8]故所谓大壮和适形，都以现实人生作为最后的准绳，绝不过度。这样的建筑，似乎并不需要用坚强的石头来建造，而“罕兴力役，无夺农时”的农本主义思想，更排斥了那种需要耗费大量人力物力的石结构存在的必要性，这也是中国建筑长期以来以木结构为本位的重要原因。

日本传统建筑受中国建筑影响极大，同样不过分强调建筑的巨丽和永久，“在日本人的脑袋里，房屋是不知何时就要重建的东西”[9]。在日本，一直存在着定期重建神社的传统，如伊势神宫的“式年迁宫”，就是每隔二十年重建一次的制度。

而在西方，宗教神学一统天下，与中国帝王和王朝的频繁更替大相径庭。神是永恒的，采用耐久的石材建造宏壮巨大的神庙、教堂，永恒的神祇与永恒的建筑同在，是为西方建筑的追求。于是，“木头的历史”和“石头的历史”，也就这样地写成了。

第三节　老庄风神

老、庄学派所持一种“道法自然”的审美态度及“贵柔”思想，对中国建筑也颇有影响，不仅表现在艺术风格上，对建筑长期采用木结构也有着潜在的作用。

一　“道法自然”与“贵柔”

老子，姓李名耳，又称老聃，春秋楚国人，生活时代与孔子相近，道家的创始人。老子的美学思想并不着眼于美或艺术与社会的关系，而是由一种审美态度即由“道”的自然无为的观念出发，来探究个体生命如何求得自由发展。在这方面，显示了超越儒家的深刻哲学思辨意义。所谓“道”，可以理解为不以人的意志为转移的客观的自然规律，具有“独立不改，周行而不殆”的永恒的本体性意义。“道生一，一生二，二生三，三生万物”，是一切的本源，故“人法地，地法天，天法道，道法自然”。“道”的本身，就是“莫之命而常自然”的。

老子认为原始氏族社会崩溃之后的一切罪恶现象，都是由文明的发展所引起的。他把人类在物质和精神文明上所做的一切努力和追求，都看作是逆反自然的人为的活动，以致从根本上破坏了原始社会那种天然合理的素朴状态。所以，要消除各种不合理现象，需要事事纯任自然，像自然那样“无为”，甚至极端化到“绝圣弃智”的地步。在老子看来，这样的结果可以同自然一样生就万物，成就一切，自由快乐地生活，也就是所谓“无为而治”、“无为而无不为”。老子根本取消了人的自觉努力和人的能动作用，无疑是消极的，但老子看到了人必须顺应自然，若企图改变或破坏自然就只能遭到失败，这又是十分明智的。因此，“无为而无不为”包含了对必然和自然的某种合理的见解，在中国思想史上产生了深远影响。

出于这种理解，老子的哲学精神特别显出尚柔、主静、贵无的特点。他说：“人之生也柔弱，其死也坚强。万物草木之生也柔脆，其死也枯槁。故民坚强者死之徒，柔弱者生之徒。是以兵强则灭，木强则折。坚强处下，柔弱处上。”（《老子・七十六章》）“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫能胜，其无以易之。弱之胜强，柔之胜刚，天下莫不知，莫能行。是以圣人云：受国之垢，是谓社稷主，受国不祥，是为天下王。”（《老子

·七十八章》）这段话通过种种现象来强调：一味强硬必将失败，温和柔韧才是生活的正途，遇事刚硬是下策，柔和才是上策，心胸宽阔、忍辱负重，才能成为圣王。尽管老子在这里把“柔弱胜刚强”的道理绝对化了，但这种“贵柔”的思想却极富辩证的哲理意义。

老子的哲学思想同他的美学思想不可分地渗透在一起，在老子看来，“道”的自然无为的原则支配着宇宙万物，这同时也是美和艺术的欣赏与创造必须遵循的原则。

老子立足于对文明社会的批判来研究美与艺术问题，他处处关注社会中的种种内在矛盾，使得在老子的那些看似虚无主义、相对主义的言论后面，包含有强烈的辩证的批判精神。在矛盾对立转化中去观察美与艺术，是老子美学的显著特征。

庄子名周，战国宋国人，继承并发展了老子“道法自然”的精神。“重生”、“养生”、“保身”是贯彻《庄子》全书的基本思想。他从“道”的无限与自由，推出了人的无限与自由，即将永恒的大自然无意识、无目的却又合乎规律的运动作为人效法的榜样，主张人应该过“无知无欲”的生活。庄子较之老子，更加带有相对主义和宿命论色彩。

庄子对于个体自由和无限的追求，对生活保持一种超然于利害得失之上的情感和态度，恰好带有审美活动的特征。超出眼前狭隘的功利，肯定个体自由的价值，正是审美活动所要求的。

庄子哲学提倡“万物与我为一”的自由境界，认为这种境界即是最高的美，那就是不仅要从对象上，而且要从对象与主体之间所构成的某种境界上去考察美。在中国美学中占有重要地位的“意境”说，其渊源即在庄子。

老、庄思想的前身是隐士思想，通过老、庄将其发展为一种哲学体系。在后来的封建社会中，处“山林之远”的知识分子，时时用老庄的“超世绝俗”抚慰自己，即使身在“庙堂之上”，也需要老庄思想内蕴深沉的韬晦，以保全自己。

在任何历史时代，都有不得志的人。一个人的一生，总会遇到不如意的事。老庄哲学并不能使不得志者得志、不如意者如意，却能给人创造一种精神境界，使这些问题得以“消解”。它不能解决问题，却能取消问题，而人生总有些问题是不可能解决而只能取消的。因而，从诸如园林、处于名山胜境中的寺观以及山野民居当中，我们不难发现老庄的影子。即使在“庙堂”一类建筑中，从某些局部或片断，也可以找到老庄的痕迹。

中国建筑特别强调与自然的协调，而不强调与自然对比，不倾向于大刀阔斧地改造自然，这一气质倾向，就受到了老庄思想虽属隐性实则强大的影响。

《世说新语》记刘伶放达，裸形坐屋中，客有问之者，答曰：“我以天地为栋宇，屋室为裈衣，诸君何事，入我裈中?”这个回答似觉诡辩无礼，但“以天地为栋宇”一语，却道出了“万物与我为一”这一源自于老庄的哲学精神，并成为很大一部分中国人生活态度的重要一面。把天地拉近人心，自然与人直接交流，融合相亲。所以，中国的建筑群才会有那么多的室外空间。在“以天地为栋宇”或“万物与我为一”的观点看来，这个在西方建筑中原本与人无关无涉的室外空间，变得与人直接相亲的了。中国建筑从不把自然排斥在外，而是要纳入其中；人生活在建筑中，这“建筑”既指实在的屋宇，也包括“以天地为栋宇”的自然。就建筑群和群外的自然而言，中国建筑不恣意突出自己而造成与自然的对立，所以建筑与自然的关系是融洽的，平静的，故古寺之于深山应曰“藏”，而不会筑成突兀而暴露的欧洲式城堡，主动地把自己与自然融合在一起。实际上，这是对自身的另一种肯定：寺既藏于深山，寺也就成了深山的一部分，“托体同山阿”，更加辽阔，更加不朽[10]。

这一精神在园林中更显突出。中国园林一方面中得心源，强调抒发情趣；一方面外师造化，状物写景：曲折的池岸、弯曲的小径、用美丽的天然石头堆成的峰峦涧谷，其中房屋自由多变，仿佛是大自然动人的一角，构成一幅立体的山水图卷。

只要我们把“法自然”、“贵柔”即亲近自然、尊重自然的品质，与西方建筑中那种强调与自然的对比，

显示人的刚强力量并征服自然的精神相比较，中国建筑的气质就更为鲜明了。

老子之“贵柔”也可能与中国建筑木结构的长期应用有关。先秦时代以木结构为主的建筑体系已基本形成，至汉而趋向成熟，老子的“贵柔”，通过对人的整体思维的影响，对此曾发生过隐性的作用。

这里，我们仍然要强调所谓“文化合力”的作用，即中国建筑这种“法自然”与“贵柔”的精神。老庄对此发生过主要影响，儒家对人生和文艺的各种主张同样起了很大的作用。儒家的美学典籍《乐记》对于人与自然的合谐就曾明确指出：“大乐与天地同和”，“乐者，天地之和也”。天地本身乃一大调和，艺术“乐”就应该体现出这种调和。“乐者为同，……同则相亲”，人只有与自然相亲，体现自然万物之大调和的“乐”才能唤起人与人之间相亲的感情。孔子对于艺术又力倡所谓“温柔敦厚”的风格，感情不要过于张扬，巧智不要过于显现。他赞扬《诗经》：“一言以蔽之，曰：‘思无邪’”，“温柔敦厚，《诗》教也。”《礼记》也说：“温柔敦厚而不愚，则深于《诗》者也。”荀子所谓“谨慎而无斗怒，是以百举不过也”（《荀子·臣道》），亦同此意。总之，儒家追求的普遍和谐，与老庄一起，决定了中国艺术包括建筑艺术的总体风格趋于平和、宁静、含蓄、内向的气质[11]。

二　刚柔相济

中国的哲学史有两大辩证法系统，即老子开创的尚柔、主静、贵无的系统和《易传》开创的尚刚、主动、贵有的系统。前者提倡“无为而无不为”，柔弱胜刚强，后者则相反，主张“天行健，君子以自强不息”的刚健有为。两者相互补充，并行不悖地指导着古人的思维方式和行为准则。基于所谓“文化合力”的原理，其在中国建筑史上的表现，即为“刚柔相济”。

地震是一种“刚强”的外力，是建筑的一大敌害。仅先秦文献记录的西北、华北的毁坏性大地震，就有近百次之多。自秦始皇统一至东汉张衡的三百多年间，《史记》、《汉书》等史籍中的地震记载就有四十四条。张衡在世的六十一年就经历了十二次，促使他发明了世界第一台地震监测仪器——候风地动仪。人们在频繁的地震破坏中积累了经验，认识到木结构远比砖石结构更利于抵御地震。尽管在东汉以前就已出现了砖石结构，但中国人仍然长期延用木结构，防震也是原因之一。

汉代是木结构体系趋向成熟的时期。木材是一种质轻而柔的材料，木构架的所有节点均以榫卯结合，具有较强的柔性，在外力的作用下容易变形，又有恢复的能力。木构架采用均衡对称的柱网，配合富于柔性的斗拱，以及唐以后出现的檐柱侧脚和生起等做法，形成了一个具有相当柔性（可变有限刚度）的整体框架。当地震袭来时，建筑通过自身的变形消能作用，可以大大减弱地震力的破坏[12]。

在古代西方，破坏性地震也频频发生。但与中国不同的是，那里的地震常伴随着火山的爆发，大量的火山灰遇到地中海经常带来的大量雨水，便凝结成像石头一样坚固的材料。受其启发，古罗马人早在公元前二世纪就发明和使用了天然混凝土。公元前 22 年，古罗马建筑学家维特鲁威的《建筑十书》就有专章论述用作建筑材料的火山灰。依靠这种材料，西方人发明了大跨度拱券技术以形成巨大的空间，由此发展了以石结构为主的建筑体系。西方人之所以选择石材，还反映了他们强调人的独立存在、“以刚克刚”和以征服自然为己任的世界观。

柔性结构是中国人的创造。经过长期的实践，人们已经将“柔”的作用提到了哲学的高度。但建筑的实践证明，“柔”也必须合度，并且只有与“刚”结合起来，刚柔相济，才能臻于完美。《易经》说：“一阴一阳之谓道”，“立地之道，曰柔与刚”，就是上述观点的哲学表述。这一点，尤其在高大的建筑中更见重要，应县释迦塔是体现这一设计思想的优秀范例。

木塔八角，高达 67 米，全塔依结构为九层，五个明层，四个暗层。每层都各具梁柱、斗拱的完整构架。明层通过柱子、斗拱、梁枋，联结成一个以矩形框架为主、结构学上称为“静不定结构”的柔性结构层，具有一定的变形能力。暗层则在内柱之间和内外角之间加设不同方向的斜撑，形成以三角形构架为主的被称为“静定结构”的刚性结构层。这样，一刚一柔，刚柔相济，重重叠叠，相得益彰，可以有效地抵御风和地震

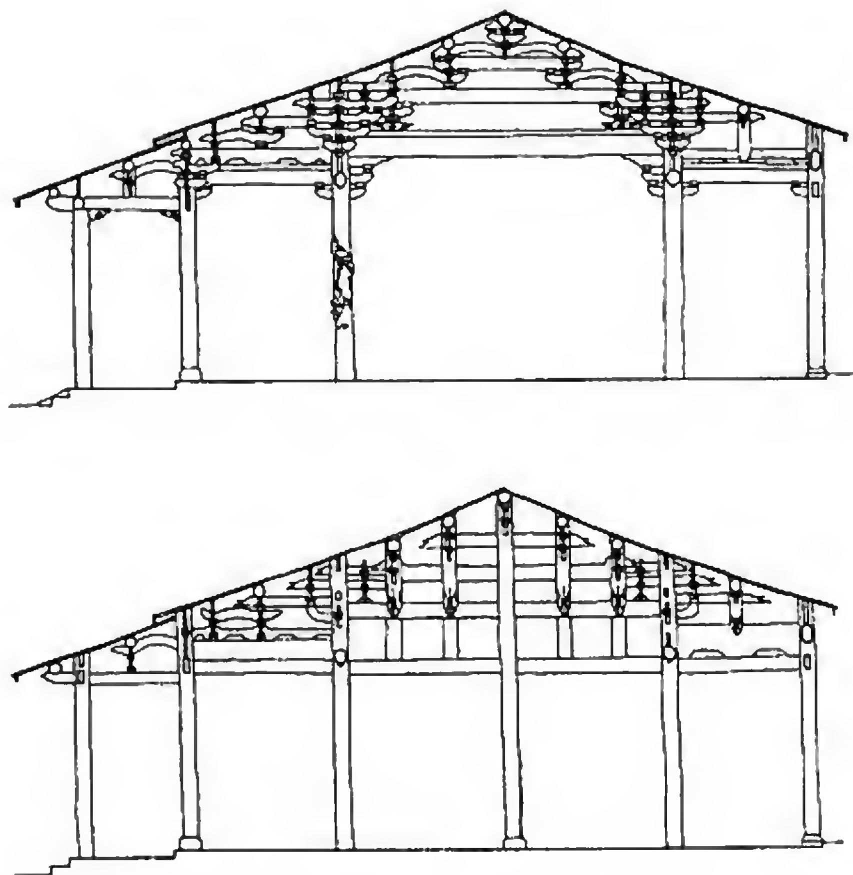


图 15－4　福建莆田元妙观东岳殿梁架
上　当心间抬梁式梁架；下　次间穿斗式梁架

的突发性外力，在千年之久的漫长岁月中，屡经狂风骤雨和强烈地震的考验，至今仍完好屹立着。

东南沿海地区，地质构造不够稳定，兼有海洋性气候，不仅地震时有发生，还经常遭受台风的袭击。这里的木结构建筑，平面中间的梁架采用柔性较强的抬梁式，两端山墙则是刚性较强的穿斗式，两边刚中间柔、外刚内柔，同样是刚柔相济。整体既有一定柔性，又获得了较大的活动空间。这种不同构架共存一屋的情况，在南方其他地区也有采用（图 15－4）。

“刚柔相济”思想对建筑的影响也不仅在于结构方面，在建筑艺术风格方面更有卓绝的展现：殿堂中平直坚实的基座与凹曲飘逸的屋顶；皇宫中前朝的雄阔与后寝的错综；府第中厅堂的严谨与宅园的自由；环境中山势的宏伟与水态的媚柔，甚至在建筑装饰中，彩画的金黄红紫显现的热烈与青蓝碧绿呈现之秀美……，都是刚柔相济的种种表现。刚与柔，相互衬托，相互补充，相得益彰，古代建筑艺术整体的完美，也就这样造成了。

第四节　宇宙模式

说到中国人的宇宙观，首先要谈到的是《周易》。《周易》的一个鲜明特点，就是企图对包含自然、社会、人类的历史发展等范围极广泛的问题作出总体的概括和说明，建立起一个宇宙模式。这个模式的建立有如下前提：天与人是相通的、一致的，自然本身的运动变化规律也就是人类在活动中应当遵循的规律。适应自然，按照自然的规律去行事，是《周易》的根本思想。《易传》把阴阳的互相组合和互相作用看成是万物生成变化的始基，而阴阳平衡统一是自然和人类社会能够获得和谐发展的根本条件，只有这种平衡统一，才能给世界带来安宁和快乐。这些观念是中国美学最重要的哲学基础之一。

与《周易》哲学相比，儒家由于在纯思辨方面缺乏充分的发展，其美学主要是与政治伦理学联系在一起，很少有哲学的论证。道家虽然在哲学思辨上优于儒家，但又显得过于远离现实、过于抽象，而致玄虚神秘，其美学与哲学的关系又多隐而不显。只有《周易》，既有哲学上深刻的思辨，又未陷入难以把握的玄虚，

其表达方式也具体、确定和系统得多[13]。

《周易》包括《易经》和《易传》两部分，前者成书于西周初，原是一本有关占筮的书，实际上又是充满深刻思想的哲学著作；后者是对前者的解释，成书于战国。历代对于周易的研究，形成为易学。易学在战国融会了阴阳学说，两汉又接纳了五行学说，而其核心则与儒家同源，故儒家将其列为“四书五经”之首。在易学的发展过程中，终于冲破了有神论的樊篱，形成以阴阳变易的法则说明一切事物发展变化的一种哲学。探讨周易对于建筑的作用，不外先天八卦与阴阳哲理和后天八卦与五行月令两个方面。

一　先天八卦与阴阳哲理

中国传统哲学作为哲理图式而影响到建筑的，莫过于易经八卦和阴阳哲理。为了表述这种哲理，聪明的古人绘出了八卦图式。八卦图式是古人依据八卦的象、数、理，与空间方位、时间顺序配合而成，是八卦体系的形象化。据《易传·说卦传》，八卦图式可分为先天八卦和后天八卦两种。

> 天地定位，山泽通气，雷风相薄，水火不相射，八卦相错，数往者顺，知来者逆，是故，易逆数也。(《易传·说卦传》)

这便是先天八卦，传说系伏羲氏所造，故又叫伏羲八卦。宋代学者依据上述内容，画出了先天八卦图。图中相对的各卦卦象组成的阴阳爻恰好相反，以此表明八卦中天与地、山与泽、雷与风、水与火等四对矛盾及其变化。先天八卦的方位是这样安排的：乾南坤北，离东坎西，震东北，巽西南，兑东南，艮西北。由一至四逆时针方向，顺序为乾、兑、离、震四卦。乾象征天，在最上方，亦即南方。由五至八顺时针方向，顺序为巽、坎、艮、坤四卦。坤象征地，在最下方，亦即北方（古代中国方位坐标是上南下北，左东右西，与现今之习惯相反)。这个顺序除反映卦的两两相对外，还反映了阴阳爻由多到少的变化，以及八卦与太极图的内在逻辑关系。先天八卦图中的天与地、山与泽、雷与风、水与火，一一阴阳相对，形成了自然界的两大范畴，于是，阴阳刚柔相荡，万物生机蓬勃，乃有万千气象，充分体现了古人“一阴一阳之谓道”（《易传》)，阴阳相辅相成、对立统一的朴素辩证思想（图 15－5)。

先天八卦建立在阴阳观念的基础之上，阴阳观念则是中国古代哲学中一对带根本性的重要范畴。早在商代，阴阳观念就随同生产的进步和天文、气象、阴阳合历、建筑选址等早期自然科学的发展而孕育萌芽了。在甲骨文中已有大量称晴天为“阳日”，阴天是“不阳日”或“晦日”的记载，阴、阳二字均已出现。古代人们对自然现象长期观察，看到日来月往、昼夜更替、寒暖晴雨、男女老幼等种种两极及其变化，很自然就产生了阴和阳两者的概念。古人认为，阴和阳是两种对立着的自然力量。公元八世纪的西周末年，伯阳父就曾用阴阳来解释地震的成因。他认为，阴阳这两种巨大的自然力量藏伏于大地之内，当它们不能协调运行时，便会引起地震。

在古人的概念中，天为阳，地为阴；日为阳，月为阴；火为阳，水为阴；相对动者为阳，相对静者为



图 15－5　先天八卦

阴。总之，阳总是代表着积极、进取、刚强等特性和具有这些特性的事物或现象；阴则总是代表着消极、退守、柔弱的特性和具有这些特性的事物或现象。一般地说，凡是活动的、外在的、上升的、温热的、明亮的、亢进的，统属于阳的范畴；凡是沉静的、内在的、下降的、寒冷的、晦暗的、衰减的，统属于阴的范畴（见下表）。阴阳的观念在古人思想中是根深蒂固的。直到今天，人们仍常以“阳刚之美”和“阴柔之美”来形容两种截然不同的艺术风格。

事物的阴阳属性：

阳性	天	日	明	热	硬	南	上	左	圆	男	奇	主动	理性
阴性	地	月	暗	冷	软	北	下	右	方	女	偶	被动	感性

这种阴阳观念，既把阴阳看作是物质本身固有的属性，又看作是引起事物发展变化的两种对立的因素。《易传·说卦传》云：“观变于阴阳而立卦，发挥于刚柔而生爻。”意思是说，各种卦的变化都起源于阴和阳的对立，阴阳柔刚作用的发挥是事物变化的根据。认为自然界的一切事物不仅都存在着阴和阳两个方面，并且由于阴阳的运动变化，对立统一地推动着事物的发展变化，故“阴阳者，天地之道也，万物之纲纪，变化之父母，生杀之本始”（《素问·阴阳应象》）。阴和阳是宇宙的根本，阴阳的对立统一是天地万物运动变化的总规律。

但是，阴阳二者的对立关系又不是绝对的，两者在一定条件下也可以相互转化，故阴中有阳，阳中有阴。《朱子语类》说：“譬如阴阳，阴中有阳，阳中有阴，阳极生阴，阴极生阳，所以神化无穷。”所谓“日中则昃，月盈则食”，就是这个意思。太极图十分形象地表达了阴阳在运动变化中的对立统一关系。图中黑色的阴和白色的阳是均衡对称的，但并不是静止的，而各以对方的存在为自身存在的前提，在无休止的运动变化中保持着动态的平衡。图中的圆点暗示着：在这两种力量的内部，早就孕育着各自对立面的种子（图15-6）。

古人认为，阴阳还具有层次性，如火与水相对来讲，火温热向上，本属阳的范畴，水凉静润下，本属阴的范畴，但火自身有强的火，弱的火，故又可细分为阳火与阴火，同样，水也可再分为阳水与阴水。“阴阳之气，各有多少，故曰三阴三阳也”（《素问·天元纪》）。一般情况下，古人根据阴阳之气的多寡，把阴阳又各分为三个层次：

阳：少阳（一阳）、阳明（二阳）、太阳（三阳）

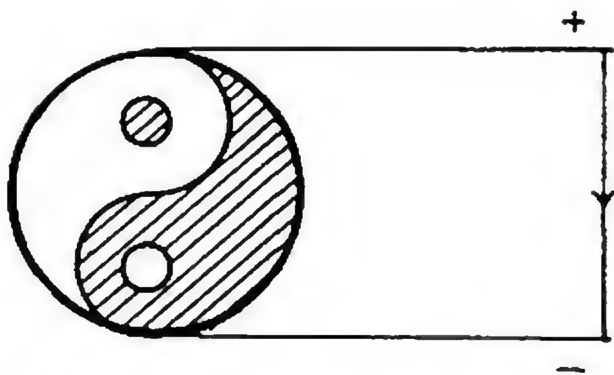


图 15-6 太极图——阴阳的对立统一

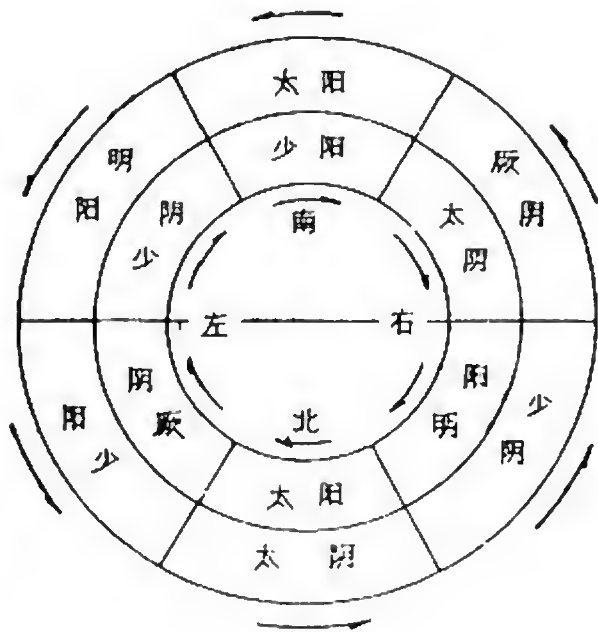


图 15-7 三阴三阳运转次序

阴：厥阴（一阴）、少阴（二阴）、太阴（三阴）

三阴三阳的分划与转换反映了古人对事物由量变到质变过程的认识（图 15－7）。

总之，先天八卦所反映的阴阳论是古代中国人的一种宇宙观，用它来认识和阐释自然现象，并进一步指导人们的社会实践活动。可以说，在古代中国的所有领域都深受这种宇宙观的影响，建筑领域自然也被囊括其中。

北京明清宫城紫禁城即其典型一例。

以乾清门前为界将宫城划为南北两区，南为外朝属阳，北为内廷属阴。南区主要建筑为三大殿。太和殿最南，是举行大朝会的地方，最重要，规模最大，体制也最崇，采用重檐庑殿顶，可谓“阳中之阳”（太阳）。保和殿最北，供举行殿试和宴会，重檐歇山顶，是“阳中之阴”（少阳）。太和、保和之间的中和殿，是皇帝在太和殿行礼前后休息的地方，方形攒尖顶，体现阴阳之和，是谓“中和”，可谓“中阳”（阳明）。三大殿均冠有“和”字，是体现天地阴阳和谐、万物有序、国泰民安的恰当用词。“和为贵”，反映了统治者的政治观点以及对权力的绝对自信。

向北进中路乾清门至内廷，也有三座大殿，称之为三大宫。它们的形式与前朝三殿相同而尺度明显缩小，仿佛前者的复现。乾清宫和坤宁宫，为内廷的正殿正寝，是皇帝、皇后的正式起居场所。在《周易》八卦中，乾为天，坤即地，乾清、坤宁法天象地，于是“天地定位”，前者为“阴中之阳”（厥阴），后者为“阴中之阴”（太阴）。两宫之间的交泰殿意指天地交泰，阴阳和平，是谓“中阴”（少阴）。三大宫的命名也与《周易》卦名卦义有关。“乾清”出自乾卦，《彖传》说：“大哉乾元，万物资始，乃统天”；《象传》说：“天行健（乾），君子以自强不息”。“坤宁”出自坤卦，《彖传》说：“至哉坤元，万物资生，乃顺承天”；《象传》说：“地势坤，君子以厚德载物”。“交泰”出自泰卦，泰是由乾卦和坤卦合成，乾下坤上，乾内坤外；《彖传》曰：“泰，小往大来吉亨，则是天地交而万物通也，上下交而其志同也，内阳而外阴，内健而外顺”；《象传》说：“天地交泰，后以财成天地之道，辅相天地之宜，以左右民”。

天为阳，地为阴，天地之道即阴阳之道，天地交泰，阴阳合和，万物有序寓意其中。明代赵献可在《医贯·玄元肤论》中论及人体阴阳平衡时，竟也举紫禁城规划为例：“……盍不观之朝廷乎，皇极殿（太和殿明代原称皇极），是王向阳出治之所也；乾清宫，是王向晦晏息之所也。”

东、西两个方向也有阴阳的区别。东方是太阳升起的地方，为阳，五行中属木，为春，在农业生产“生、长、化、收、藏”的五个过程中属“生”。西方为阴，属金，为秋，在生产过程中属“收”。所以，在紫禁城南北中轴线之东，就布置了与“阳”有关的建筑，如皇太子居住的宫殿、太子讲学的文华殿，以及乾隆时建的南三所（其他皇子们的居所），代表生长中的状态。乾隆为太上皇时居住的宁寿宫也在东部。中轴线以西则安排了与“阴”有关的建筑，如皇太后、皇后和宫妃居住的寿安宫、寿康宫、慈宁宫等。如是东居太子，西息宫妃，男左女右，阳左阴右，以求得协调。这种意象，其实在宫殿中早有传统，如西汉长安长乐宫前殿之西的长信宫，置长信、长秋等四座大殿，居太后。《三辅黄图》记此云：“后宫在西，秋之象也，秋主信，故宫殿皆以长信长秋为名”。唐长安在正朝大宫太极宫之东有东宫，居太子；西有掖庭宫，居后妃，均此。

又如，紫禁城的前方，东有太庙法阳象天，西设社稷坛法阴象地。

阳又象征为成长与生命，阴又象征为衰落与死亡，前者与文事相近，后者与武事有关，故“君子居则贵左（东），用兵则贵右（西）”（《老子》），宫廷大典时的百官排列，亦为文臣列于左、武将立于右。与此相应，紫禁城内的文华殿位左，武英殿位右。以至于太和殿广场前的钟楼列于左、鼓楼列于右，皆与阴阳有关。这里应该说明：钟声悠扬，鼓声震厉，若仅从此而言，不妨将前者归属于阴，后者为阳。但古人却从另外一个角度，即综合两种声音对人的作用，给予了不同的定位，即钟声的宁静平和，认为宜于生，故属阳；鼓声的动荡震厉，使人振奋，常用之激励军人，而军武之事，必有死伤，故属阴。鸣金收兵，击鼓进兵（“伐鼓而攻之”），就是古人的一种军事信号。

甚至在建筑小品或陈设的布局上，也体现了阴阳之说。太和殿前的月台上左陈日晷以司天，右置嘉量以司地，前者定天文历法，后者制度量衡，皆符左主天道属阳，右主地道属阴的观念。

有趣的是，紫禁城这个阴阳分区的规划构思与先天八卦的阴阳卦爻的排列完全一致。先天八卦图初爻所组成的内圈，从坤卦左行，表示冬至一阳初生，起于北方；从乾卦右行，表示夏至一阴初生，起于南方。八个初爻左边皆为阳爻，右边皆为阴爻。以中爻而论，南半部兑、乾、巽、坎四卦的中爻均是阳爻，北半部艮、坤、震、离四卦的中爻均为阴爻。从日月运行来说，前者表示白昼太阳从东方升起，经南天而到西方落下，后者表示太阳从西方落入地平后的黑夜。从寒热交替来说，南方温热为阳，北方寒凉为阴。就每卦全部三爻来说，从震卦左行至乾，是阳爻从少到多，自初阳到阳极的变化；从巽卦左行至坤，则是阳爻逐渐减少，阴爻逐渐增多，自初阴到阴极的变化。这是一个左阳右阴、春秋交替的过程。以上这些，都完全符合自然的规律。

扩而大之，整个北京城的规划都有先天八卦图式的影子。

北京以皇城为中心，紫禁城作为皇城的核心居于全城正中，以此象征天帝所居的“紫微垣”（星宿名）。紫禁城南有午门，北有玄武门（玄武属北，后避清玄烨讳，改神武门），东有日精门，西有月华门。紫禁城与皇城之间，南面的端门，名称来自紫微垣的“正门”。皇城南门曰天安门，北门称地安门。在都城之南方和东方设天坛、日坛，北方和西方设地坛和月坛。这种天南地北日东月西的布局，都与先天八卦图式一一呼应（图 15－8）。

位于都城西北的清漪园（颐和园前身），清初原拟在万寿山上建一高塔，将近完工却被乾隆下令拆除，公开的理由是西北不宜建塔，大约也是根据艮方宜陷的观念。即西北属艮，艮为“山”，山高耸，故宜令陷而取平，求与东南平衡。

总之，先天八卦所表征的天南地北、乾男坤女、日月运行、寒热交替、季候变化等等的阴阳世界观及其图式构成，在紫禁城和北京的规划与设计中都有相当典型的体现。在传统医学中，以“阴”、“阳”来辩证病情的例子更多，医病的过程，就是所谓“协阴调阳”的过程。阴阳观念贯穿在古代几乎所有的实践领域，古代建筑师把阴阳宇宙观与宗法礼制结合起来，就成了指导规划和建筑实践的理论。

在阴阳宇宙观的建筑设计思想指导下产生的建筑模式，具有普遍意义，不仅宫殿如是，凡宗祠民居、坛

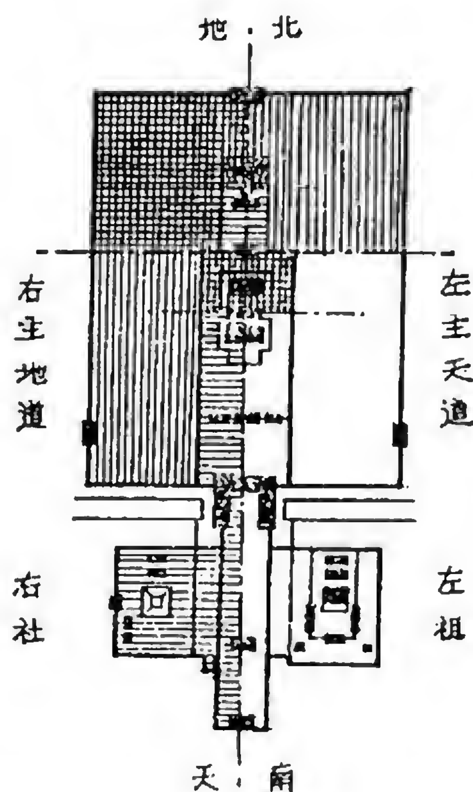


图 15－8　符合天地阴阳之道的北京紫禁城规划

庙陵墓、衙署会馆，以至寺庙道观等建筑组群或单体，皆大体不出其右，不过随具体情况的不同略有变通而已。

祠庙寺观的布局也有“前堂后寝”（汾阴后土祠、曲阜孔庙、泰安岱庙、登封中岳庙，都是其典型。许多佛寺道观也大致同此）。佛寺还多在东南方向有高耸的建筑，东南属兑，兑为泽，泽低下，故宜令高而与西北平衡。这些建筑组群中左钟楼右鼓楼的布置，也是它的体现。就连大门前的一对石狮子也是雄踞左弄绣球，雌踞右抚幼狮。民居中“前堂后室”，前堂男子主外，后室女子持内。衙署中前为大堂后为内宅……，如此等等，不一而足，皆符合“万物负阴而抱阳，冲气以为和”（《老子·四十二章》）之理。此种规划的群体，自然也就具有确定的中心和明显的中轴线、均齐对称、有机有序，呈现出系列空间的变化，既予人心理和视觉上稳定、平衡的美的感受，又充分体现了封建宗法礼制的观念和内容。

二　后天八卦与法天象地

英国学者李约瑟曾深有感触地说：“再也没有其他地方表现得像中国人那样热心于体现他们伟大的设想：人不能离开大自然的原则。这个人并不是可以从社会中分割出来的人，皇宫、庙宇等重大建筑自然不在话下，城乡中不论集中的或者散布于田庄中的住宅，也都经常地出现一种宇宙的图案的感觉，以及作为方向、节令、风向和星宿的象征主义。”[14]中国建筑对于宇宙图案的象征主义，主要是从如后天八卦、五行和月令图式等观念演化出来的。

后天八卦、五行与月令图式　《易传·说卦传》叙后天八卦说：

> 帝出乎震，齐乎巽，相见乎离，致役乎坤，说（悦）言乎兑，战乎乾，劳乎坎，成言乎艮。万物出乎震，震，东方也。齐乎巽，巽，东南也，齐也者，言万物之洁齐也。离也者，明也，万物皆相见，南方之卦也，圣人南面而听天下，向明而治，盖取诸此也。坤也者，地也，万物皆致养焉，故曰致役乎坤。兑，正秋也，万物之所说（悦）也，故曰说言乎兑。战乎乾，乾，西北之卦也，言阴阳相薄也。坎者水也，正北方之卦也，劳卦也，万物之所归也，故曰劳乎坎。艮，东北之卦也，万物之所成，终而所成始也，故曰成言乎艮。

这便是所谓“后天八卦”，又叫文王八卦。“帝”指天之主宰，也指太阳。“帝出乎震”，震为东方，是太阳升起的地方。宋代学者依据这段叙述绘出了后天八卦图。后天八卦图的方位与先天八卦不一样，是离卦在南，坎卦位北，震卦位东，兑卦居西，乾卦在西北，艮卦在东北，巽卦位东南，坤卦位西南，其排列依方位的东南西北顺时针方向布置。引文说“兑，正秋也”，即西方象征为秋天；相应地，东方象征为春天，南方为夏天，北方为冬天。这种方位与五行学说完全相合。所以，后天八卦图式与下述五行学说的五行图式和月令图式内容完全吻合，把方位和自然变化所遵循的季节时序联系在一起了。后天八卦的所谓“后天”，就是遵循自然的变化。“先天”则指的是在自然变化之间加以引导。“先天而天不违，后天而奉天时”，即指天人协调一致，这是《周易》所强调的“天人合一”的世界观，也正是月令图式的基调。与先天八卦的阴阳对立统一的图式不同，后天八卦图式是以四方（空间）和四时（时间）的时空协调的秩序为基础的、而与五行图式颇为相似（图 15－9）。

五行学说产生于战国时期的五行家，原是一种朴素的宇宙系统论。“五行”指金、木、水、火、土等五种物质。五行学说认为世界万物都是由这五种基本物质组成的，自然界的各种事物和现象的发展变化，也都是这五种物质不断运动和相互作用的结果。

五行学说主要以五行的“生”、“克”规律来说明事物之间的相互生助和相互克制的关系。后来，五行学说把自然界的各种事物和现象做了广泛的研究和联系，并用“取类比象”的方法，按照事物的不同性质、作用和形态，将世间万事万物包括时间季节，都分别归属于金、木、水、火、土等“五行”之中，借以阐释自然环境现象和人体器官甚至情感之间的关系，结果不免使五行学说原本朴素的唯物观转向神秘化了。五行学说在发展中，又与阴阳家的阴阳学说相融，形成了阴阳五行说，对古代中国人的思想影响十分巨大（图 15

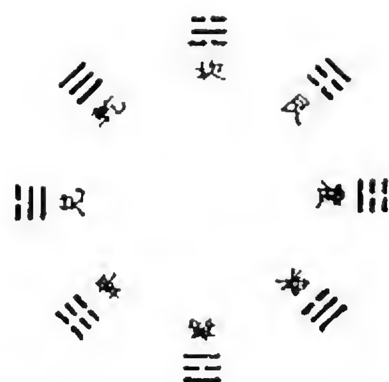


图 15-9　后天八卦

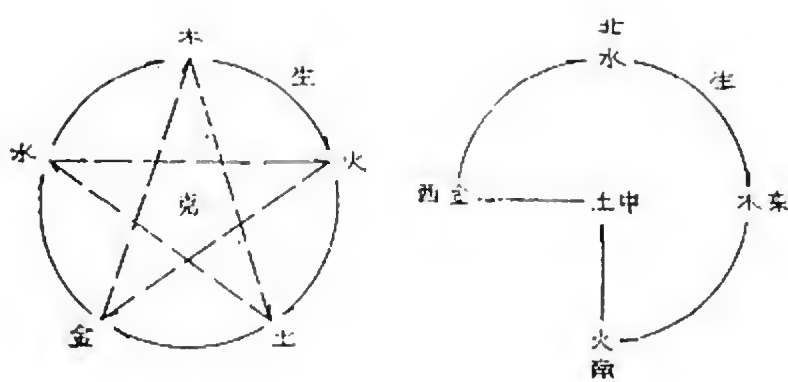


图 15-10　五行生克方位图

-10)。

所谓“月令图式”，简单地说，是指世上万事万物按方位和时序循环协调变化的一种宇宙图式或称世界图式，是古代中国人的一种思维模式。

月令图式也产生于战国的阴阳五行家。最早记载月令图式的是秦相吕不韦编纂的《吕氏春秋》，其中有以十二个月分成的“十二纪”，每一纪的第一篇专讲某个月的天象、气候及相关的其他方面的情况，包括帝王衣食住行的一切，如位置、车乘甚至服饰的颜色等。如《吕氏春秋·孟春纪第一》：“孟春之月，日在营室，昏参中，旦尾中，其日甲乙，其帝太皞，其神句芒，其虫鳞，其音角，律中太蔟，其数八，其味酸，其臭膻，其祀户，祭先脾。东风解冻，蛰虫始振，鱼上冰，獭祭鱼，候雁北。天子居青阳左个，乘鸾辂，驾苍龙，载青旗，衣青衣，服青玉，食麦与羊，其疏以达。”

古人云：“古往今来谓之宙，四方上下谓之宇”（《淮南子·齐俗训》）。宙是时间，宇是空间。时间，有一年的春夏秋冬四季、十二个月和一天的十二个时辰。空间，有东南西北四面八方，天地上下前后左右六合。月令体系首先以春季配东方，夏季配南方，秋季配西方，冬季配北方。时间的四季和空间的四方相配合，成为时空合一、法天象地、宇宙一体的宏阔图式。后来，又将许多事物类比于四时四方，形成了万物时空合一的图式，一个普遍的宇宙体系。

月令体系在比较系统地总结了四季节气变化与农业生产的密切关系的经验基础上，进一步对此种关系作了理论的解释，使其具有了丰富的哲学意义。月令图式与阴阳五行有着相同的时空构成意识，两者很快便融合起来，使阴阳五行说得到进一步的丰富和发展。从下表中我们可以略见中国古人把五行与月令图式相结合所作的事物分类。

事物的五行属性：

五行	木	火	土	金	水
五季	春	夏	长夏	秋	冬

到了汉代，月令图式经过淮南王刘安《淮南子》的记述和汉儒董仲舒的发挥而广为流传。汉代人把《吕氏春秋》“十二纪”的第一篇编入《礼记》，称为“月令”，从而正式成为儒家的经典。在主要反映法家思想的《管子》一书中，《四时》、《幼官》等篇，也有与月令相似的内容。在汉代以后漫长的封建社会中，月令图式一直给予中国人的思维方式以重要的影响（图 15-11）。

月令图式的时空一体模式是对自然规律的总结，而人们建立这个图式的目的在于为社会指出一条正确的道路，那就是人的一切活动一定要与自然规律相协调。怎样协调呢？《易传·文言传》回答说：“夫大人者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶。先天而天不违，后天而奉天时，天且不违，而况乎人乎？”

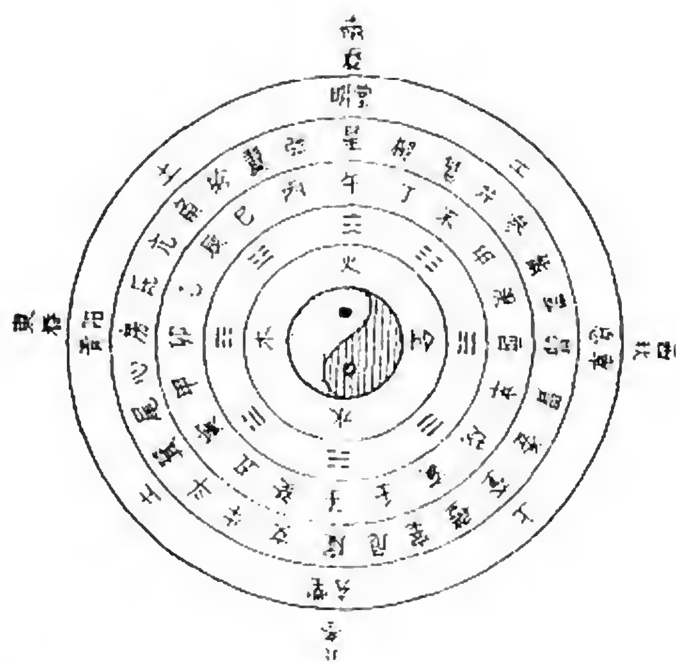


图 15－11　月令图式示意

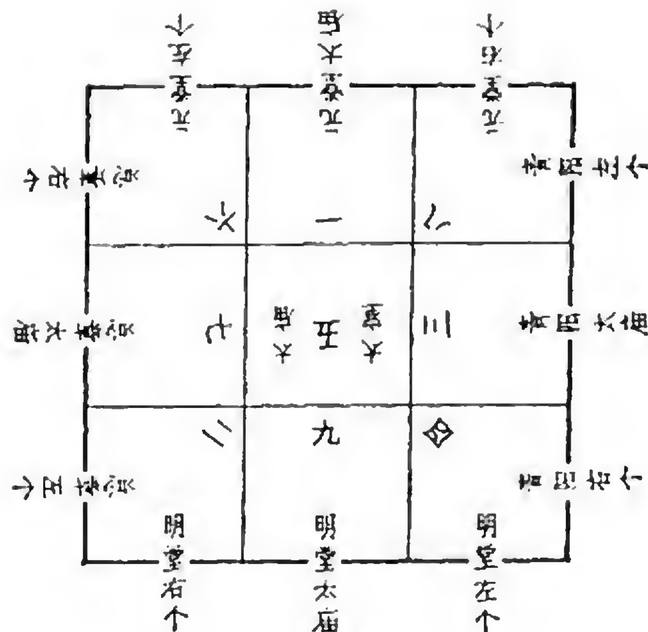


图 15－12　《礼记》明堂九宫图

所言“先天而天不违，后天而奉天时”，天人协调，天人合一，成了月令图式的基调。

“天人合一”是中国哲学的一个根本观点，它含有两层意思：一是主张人与自然的协调；二是认为人的德性与“天的德性”是相通的。前者是唯物主义的科学观点，后者则是董仲舒“天人感应”、“人副天数”，天、地、人三位一体的唯心主义的谶纬之说，其中也不乏“天命观”的流露。

作为一种思维方式或理想，月令图式在很大程度上规范和指导着中国古代建筑的规划和设计构思，进而成为一种设计理论和构图依据而贯穿于中国古代建筑的时空中。所以，才有了上面李约瑟关于“宇宙的图案”的一番议论。

中国建筑的确将月令图式的宇宙观作为规划、设计和建造的重要原则之一。

月令建筑图式　月令图式在建筑中的反映就是“月令建筑图式”，在礼制建筑中表现尤其突出，在都城规划和某些重大建筑中也有体现。现仅以先秦明堂、明清天坛、秦都咸阳以及某些楼阁为例略作阐释。

明堂　明堂的历史十分悠久，其雏形应产生于夏代，当时称为“世室”，是宫殿与祭祀建筑混沌未分的一种建筑形式，属王者所有。本书夏商周章所述偃师二里头宫殿遗址，就颇符合古籍中“世室”的形制。明堂在殷称“重屋”，周以后才改称明堂。据传三代明堂的形式“有盖而无四方”、“茅茨土阶”，大概十分简陋。战国以后，明堂在月令图式的指导下，极尽法天象地之能事，十分复杂，至两汉，已登峰造极，是月令建筑图式最典型的实例。

关于明堂的形制，古人多有论述。《淮南子·泰族》说：“昔者王帝论之灌政施政，必用三五：仰取象于天，俯取法于地，中取法于人。乃立明堂之朝，行明堂之令，以调阴阳气氛，以合四时之节。俯视地理，以制度量，中考乎人德，以制礼乐，行仪之道，以制人伦。因除暴乱之祸，以治之纲纪也。”这便是明堂设置的意图和设计指导思想。

帝王行明堂之令施政，如何才能与天地自然相和谐，或者说，明堂取什么样的形式才能达到“调阴阳气氛，合四时之节”的目的呢？《礼记·月令》对此回答说：“孟春，天子居青阳左个，仲春，居青阳太庙，季春，居青阳右个；孟夏，居明堂左个，仲夏，居明堂太庙，季夏，居明堂右个。中央土，居太庙太室。孟秋，居总章左个，仲秋，居总章太庙，季秋，居总章右个；孟冬，居玄堂左个，仲冬，居玄堂太庙，季冬，居玄堂右个。”青阳、明堂、总章、玄堂等四个太庙是明堂东南西北四正的庙堂；左、右“个”是毗邻各庙堂的左、右夹室。这样，帝王依据十二个月的时序，循着东南西北的方位来变换居住和施政的位置，以取得与自然变化的同步，并以此证明帝王的政令是秉承天意，正确无瑕的（图 15－12）。

当生产从游牧、渔猎的方式发展到以农业为主以后，人们必然能够从生产实践中逐渐认识到，五谷的生长与不同季节气候变化的密切关系。以后，又加进上述出于五行学说和月令图式的将时序与方位联系起来的观念，进一步构筑了时序、方位相协调的时空架构。为了求得风调雨顺、五谷丰登，需要对不同方向、不同季节、不同月份、不同神祇进行祈祷祭祀。如果这个祭祀场所的时空形式和祭祀的内容有某种对应的关联呼应，它赋于祭祀仪式的气氛就会更加浓厚。所以，《淮南子·主术训》说："昔者神农之治天下也，……甘雨时降，五谷蕃植。春生夏长，秋收冬藏，月省时考，岁终献功，以时尝谷，祀于明堂。明堂之制，有盖而无四方，风雨不能袭，寒暑不能伤。迁延而入之。"据此，明堂是按时序季节和空间方位进行祭祀的场地，同时又是天子布施政教的地方。因其兼有"明政教"、"明诸侯尊卑"的功能，又"向明而治"，才称为"明堂"。帝王对明堂的设置和设计莫不十分重视。

《大戴礼记》说："明堂九室而有八牖。宫室之饰，圆者象天，方者则地也。明堂者，上圆下方。东汉蔡邕《明堂论》云：堂方一百四十四尺，屋楣圆径二百一十六尺，通天屋径九丈，太室方六丈，八达，九室，十二宫，三十六户，七十二牖，户皆外设。通天屋高八十一尺，二十八柱布四方，堂高三尺，外广二十四丈，四周以水。"

《后汉书·祭祀志》说：明堂的形式是上为圆形以象天圆，下面平面方形以法地方。八个窗子通八风，四面通达师法四季，九个堂室象天下九州，十二堂室仿十二个月份……。

北魏贾思勰对明堂制度讲得更清楚：明堂平面方一百四十四尺，象坤卦的策数；屋的圆径二百一十六尺，与乾卦的策数同。太庙太室方六丈，取老阴数，室径九丈，取老阳数；九个堂室象九州大地；屋高八十一尺，取自古黄钟吕的九九之数。周边二十八根柱子，象法二十八星宿，外围周长二十四丈，模仿一年的二十四节气……等等，不一而足。

可见，明堂的平面布置、立面形式、外观体形和空间分划，均是"宇宙的图案"的象征。

1956年，考古工作者发掘出汉长安城南郊王莽礼制建筑群遗址，其中一处即为西汉明堂。其第一层东南西北各面的中央，分设青阳、明堂、总章、玄堂等金木水火四室（即四个"太庙"）。据复原，顶层正中为太室，即土室。东南西北四个"太庙"的左右均各有"个"，四面合共十二室，即"十二堂法十二月"，与《礼记·月令》的明堂形制相符。遗址建筑群总体外围环圆形水沟，据称这是所谓"辟雍"的形制。辟雍是古代儒者讲习礼仪的地方，"圜水曰辟雍"，所以这座明堂，实为合明堂、辟雍为一的建筑。

关于明堂的形制，西汉时已议论纷纷，有所谓五室、四堂与九室、十二堂等不同说法。古文学派立论于《考工记》，坚持五室之说。今文学派则以《大戴礼记·盛德》为据，力主九室之议。至于"上圆下方"，有的理解为方形平面上盖圆形屋顶，也有的理解为"中方外圆"[15]。在此我们只想强调，作为一种设计思想，明堂确实涵有对于宇宙图案的象征意义。

北京天坛　北京天坛由明初天地坛演变而来，所以内外两重坛墙都被造成南方北圆的形式，以象天圆地方；是以"天圆地方"的"象"来体现"天地"的涵义，故有人称之为"天地墙"。

除了"象"以外，通过"数"的手段，表出"理"的象征，进一步强调"天"的意义，在天坛也很有体现。

初建于明，又在清乾隆十四年（1749）扩建的圜丘，是一座用汉白玉砌成的三层圆形石台，为皇帝祭天之所，又称祭天台或拜天台。因圜丘的性质，古人认为它的尺寸只能使用"天数"，不得掺杂一个"地数"。为了满足这个要求，同时得到合乎建筑美的造型，其全部尺度都采用了所谓"鸳鸯尺"的丈量办法。所谓"鸳鸯尺"，就是古尺今尺的合称：用古尺丈量水平方向，如三层台面的直径；用今尺丈量垂直方向，如三层坛台的高度。

所谓"天数"，就是阳数，即奇数。"九"是天数之极，所以圜丘尺度除广用奇数外，所有的石板、栏板及台阶等多与"九"有关。坛作圆形，三层，每层四向出陛（台阶）各九级。最高一层台面的直径是九丈，名"一九"；中间一层台面直径十五丈，名"三五"；最下一层台面直径二十一丈，名"三七"。这个丈量法，

把一、三、五、七、九等阳数全用进去了。三层台面直径的总和是四十五丈，为“九五”，也是两个阳数，并符合《周易》所说“九五……飞龙在天，利见大人”之兆。

据《周易》一切所生最终都要归结为“太极”的说法，墁砌坛台时在坛台中央嵌砌的一块圆形台板叫做“太极石”，又叫“天心石”，象征此为天之中心，也是万物的发源。太极石外围砌一圈扇形石板，共九块，名为“一九”；第二圈石板十八块，名“二九”，……直到第九圈，有石板八十一块，取名“九九”。“九九”为阳极之重，故为重阳，又合黄钟之数。总计第一层台面，除太极石外，共有石板四百零五块，由五九四十五个九递加而成。九圈石板，也符合天有九重之说。

到了清代，连各层石栏板数也有了规定。《大清会典事例》说：上层每面栏板十八块，由二九组成，四面共七十二块，为八九；中层每面栏板二十七块，由三九组成，四面共一百零八块，为十二个九；下层每面栏板四十五块，由五九组成，四面共一百八十块，为二十个九；上中下三层台面的栏板总数三百六十块，正与周天三百六十度之数相合。但实际上，因为匠师们在建造时还要从造型美角度考虑栏杆的尺度等，没有完全符合上述规定，而是上层每面九块，共三十六块；中层每面十八块，共七十二块；下层每面二十七块，共一百零八块，仍都符合天数。三层栏板总数二百一十六块，又恰好合“乾之策”之数。

圜丘之外的圆形周垣，象征天界，其外再围以方形壝墙，以拟地表。方圆之间，天覆地载的意象就这样造成了。

关于天坛祈年殿的数理象征意义，如表征四季、十二月、十二时辰和二十四节气等，都已在明清章中提及，此处再加补充：殿高九丈九尺，天数之极，无以复加。殿顶周长三十丈，代表一月的三十天；殿顶四周三十六根短柱，代表三十六“天罡”；金光灿灿的鎏金宝顶，则象征皇帝恩泽四被，一统天下。

秦都咸阳 秦王政建立了中国第一个中央集权的大一统封建王朝，自号始皇帝，乃在战国秦国都城咸阳的基础上大兴土木，其规划也颇有取则于“宇宙图案”的迹象。《史记·天官书》说：“众星列布，体生于地，精成于天，列居错峙，各有所属，在野象物，在朝象官，在人象事。”这种天人相应的观念体现在秦都规划中。

《三辅黄图》记咸阳说：始皇“二十七年作信宫渭南，已而更命信宫为极庙，象天极，自极庙道骊山。……始皇穷极奢侈，筑咸阳宫，因北陵营殿，端门四达，以则紫宫，象帝居。渭水贯都，以象天汉；横桥南渡，以法牵牛。”《史记·秦始皇本纪》载：“三十五年，……于是始皇以为咸阳人多，先王之宫廷小，……乃营作朝宫渭南上林苑中，先作前殿阿房，……为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极阁道绝汉抵营室也。”

文中的“天极”、“端门”、“紫宫”、“阁道”、“天汉”、“营室”以及“牵牛”等，都是天象星宿的名称。信宫因其前殿名阿房，后来又称阿房宫，象天极。于是咸阳的布局呈现出这样壮丽而浪漫的景色：沿着北原高亢的地势营造殿宇，宫门四达，以此为中心，建造了象征“天帝常居”的“紫微宫”；渭水自西向东横穿都城，恰似银河亘空而过；河上架筑横桥，与“阁道”相映，把渭水南北宫阙苑囿连为一体，像“鹊桥”，牛郎织女得以团聚；筑阿房宫以象“离宫”（即营室星，在古代天文学中又被称为“离宫”）。广而言之，秦将天下分三十六郡，则似群星灿烂，拱卫北极。咸阳的平面布局和空间结构成了天体运行的缩影，每年十月，天象与咸阳布局吻合，此时天上的“银河”与地下的渭河相互重叠，“离宫”与阿房宫同经呼应，“阁道”与经由横桥抵达阿房前殿的复道交相辉映，使人置身于一个天、地、人三才一体的神奇世界。秦朝就是以十月这个天地吻合的吉兆作为岁首的[16]。

不仅城市宫苑如此，陵墓亦不例外。据记载，始皇陵“以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理”，“天为穹窿，上设星宿，以象天汉银河；下百物阜就，以象地上万物”，又是一个宇宙的缩影。以后各代墓室，也都常可见于室顶绘画星象图。

秦都这种与天同构的宏伟图象，充分显示了秦帝国与日同辉的博大胸怀，是中央集权思想在都城建设上的反映。难怪当年刘邦兵临咸阳，初见秦都壮丽，要发出“大丈夫当如此”的感叹了！

黄鹤楼和天一阁　黄鹤楼在武昌蛇山黄鹄矶上，与岳阳的岳阳楼、南昌的滕王阁并称为“江南三大名楼”，又以历史悠久、楼姿雄伟而居诸楼之首，享有“天下绝景”的盛誉。

黄鹤楼相传初建于三国吴黄武二年（223），仙人王子安驾黄鹤到此，后人乃以此楼为志，名以“黄鹤”。也有说楼名乃得于地名。楼落成后屡毁屡建，唐代记载颇多，宋、元、明绘画中都曾描绘当时黄鹤楼的形象，各有不同。宋画上的黄鹤楼雄峙在紧邻城墙的高台上，下瞰长江。人们最后见到的古代实物是清同治七年（1868）重建的，近代已毁，现又重建，已退离江边。

同治年的黄鹤楼高踞城垣之上，背山面江，楼三层，总高32米许。其构思也有许多源于古代宇宙哲学的象征意义，如平面为十字形，四方而八角，分别法四象、法八卦。明三层象天地人三才，暗六层喻六爻。三层三檐，出角入角，每层十二角，下层十二角法十二纪，中层法十二月，上层法十二辰。平面檐柱二十八根象二十八宿，内柱四根表四维。三层上下共有斗拱三百六十朵，合周天三百六十度；大小屋脊七十二条，合全年七十二候。攒尖楼顶耸立紫铜宝顶，由三层组成，表上中下三元。宝顶加上四面牌楼屋脊正中的小顶，合为五岳，又含五行之意[17]。其高度九丈七尺五寸是用了九、七、五三个阳数，宽、深均四丈八尺，是用了四、八两个阴数（图15－13）。

宁波天一阁为私家藏书楼。古代书籍多用绢帛或宣纸制成，最忌受潮和火烧。防潮的主要措施是抬高建筑台基，并恒以楼阁为佳，前后开窗使空气流通，故“束之高阁”，自古已然。防火主要是隔离火源，附近应备水池，建筑宜使用砖石等耐火材料。使用砖石结构的藏书建筑，北京皇史宬可为一例（图15－14）。

除了这些物质性的措施以外，古人还有一种纯意念的表达“防火”希求的方式。比如，因为传说中的龙能行云吐雾，降雨灭火，所以古代建筑常以龙吻为饰；有的以水生植物作为装饰，如荷蕖、水草等，将天花处理成藻井也具有同样的涵义。天一阁在这些方面都有所表现。

天一阁建于明嘉靖时，即公元1561年前后。楼二层，硬山顶，木结构，下层供阅览和收藏石刻，上层列柜藏书。南北两面开窗，东西两山墙采用封火山墙，以防邻屋火患蔓延。

但是，天一阁一反古代建筑奇数开间的通例，而采用偶数，为六开间；其取名“天一”也深有含意，应都与所谓“河图”哲理不无关系。

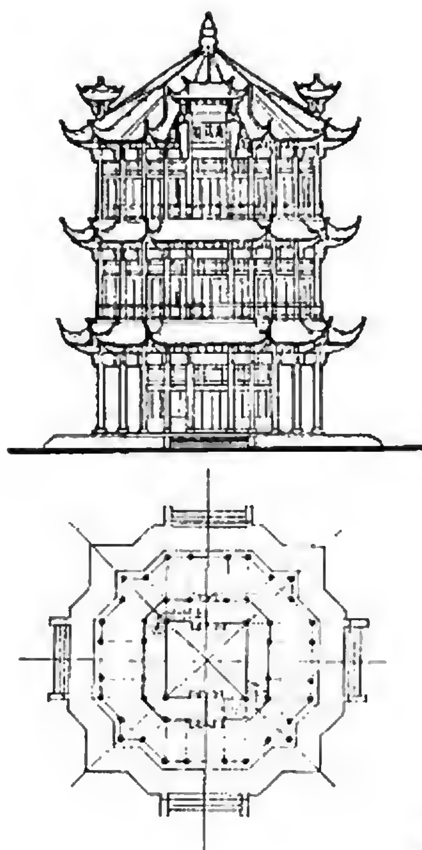


图15－13　清同治间的黄鹤楼

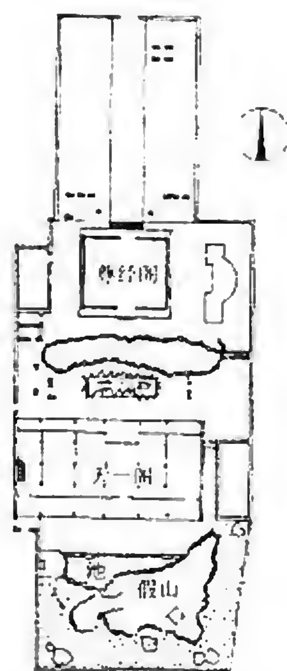


图15－14　浙江宁波天一阁总平面

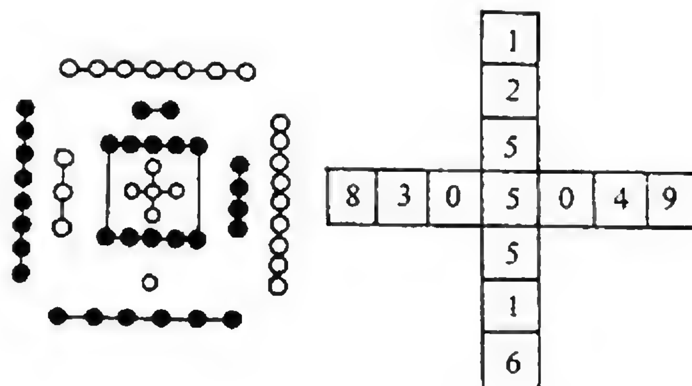


图 15-15 "河图"

"河图"与"洛书"是古老的中国文化之谜。传说伏羲得天下时，黄河中有龙马驮了一张图献给他，伏羲氏据此画出八卦。此图即为河图。《易·系辞》说："天一、地二；天三、地四；天五、地六；天七、地八；天九、地十……凡天地之数五十有五，此所以成变化而行鬼神也。"此"五十五"便是河图之数，其图象由一至十个点组成，白点表示阳数，黑点表示阴数。关于这个排列方式，汉·扬雄在《太玄·玄图篇》中解释说："一与六共宗居于北，二与七为朋而居乎南，三与八同道而居乎东，四与九为友而居乎西，五与十相守而居乎中。一六为水，为北方，为冬日；二七为火，为南方，为夏日；三八为木，为东方，为春日；四九为金，为西方，为秋日；五十为土，为中央，为四维。"这段话说明了河图数列与方位、节令的关系。河图数列与五行结合而成五行相生。河图每个方位所配的数都是一奇一偶，寓天地相配、阴阳和平之意。图中天数一和地数六同在北方，北方五行属水。天数又叫生数，地数又叫成数，天生地成，所以《易经》说"天一生水，地六成之"。按五行生克，水是火的克星，藏书楼设计为六开间，并取名"天一"，即寓消火灭灾之意。此外，房屋的高低深广，以及书橱的尺寸，也都含有"六"数，都是这一观念的产物（图 15-15）。

清代皇帝鉴于天一阁蕴含的哲理，下令模仿天一阁建筑了紫禁城文渊阁、圆明园文源阁、承德避暑山庄文津阁等七座藏书阁。除了所有楼阁的阁名均与文化、历史和水有关外，也都是六开间。"智者乐水，仁者乐山"，在中国人的观念中，"水"还是智慧的象征，而"六"为成水之数，故除了天一阁等藏书楼尚"六"外，古代文昌塔、奎星楼等也多取六角形平面，而与佛塔和一般风水塔常用的四角或八角形平面不同。

古代的这种宇宙观，从整体和宏观指导着建筑的规划与设计，通过哲理、数理的形物象征，企图展现人与自然的种种联系，深切感受自然的力量，表达人们对人类社会与宇宙世界和谐统一、长生共存以及国泰民安等理想追求，增加了建筑的文化内涵，具有一定的艺术作用。同时，在"阴阳"、"五行"、"八卦"或"月令"这种种对称图式指导下所形成的规划与建筑形式，也给人一种有机有序、端庄稳定的美感。但另一方面，由于古代科学技术水平的限制，原本朴素的哲学观并未走上科学的道路，相反，传统哲学中的唯心主义成份不断增加，使中国建筑在取得辉煌艺术成就的同时，也一定程度上陷入了神秘主义的渊薮，成为创作的羁绊。

同时，建筑的艺术感染力，终究来自其艺术造型，包括总体布局和单体建筑对符合于所谓"美的规律"的追求；种种数理象征手法，只是一种心理上的补充而已。

第五节　建筑环境观——"风水"

中国哲学的天人合一观念，充满不一定切合实际的比附和浓厚的神秘色彩，重要的是它朴素地意识到了人与自然环境的交融统一。在中国古人的观念中，这个统一被认为是与美的本质直接相关的。"智者乐水，

仁者乐山"，人们常把自然看作是主体的道德象征，道家则把自然看作是对人的自由的肯定，是主体得以逍遥无为于其中的一个无比美好的世界。山水画论中的"山性即我性，山情即我情"等等，都明确肯定了人与他所处自然环境的和谐[18]。

说到中国的建筑环境观，必定要谈到"风水"。它是建筑环境观的具体体现，也是中国传统建筑艺术理论最具个性的重要组成之一。

一 风水学概说

风水学说是中国古代与建筑环境规划有关的一门学问，主要内容是为选择建造地点而对地形、地貌、景观、气候、生态等各环境要素进行综合评价的原则，提出建筑规划和设计的一些指导性意见，说明哪些是应该追求的、哪些是应该禁忌的。

掌握这门学问并以此为职业的人称为风水家。"风水"一词来源于郭璞《葬经》中所云"气乘风则散，界水则止"，即与地脉、地形有关的"生气"，与风和水的关系最大——忌风喜水，故风要藏，水要聚，只有"藏风得水"，生气才能旺盛。风水家称良好的建筑环境用地为"风水宝地"，认为这样的地方必定生气旺盛。

可以说，风水学说源于人类早期的择地定居。早自旧石器、新石器时代之交，采集狩猎的攫取经济被农耕畜牧的生产经济替代之际，相对稳定的定居生活开始需要注意对居住地环境的选择。从裴李岗、半坡和姜寨等原始村落，或大地湾的大房子、东山嘴的祭坛等公共建筑，已可见出新石器时代人们对选址的考虑。这种经验的长期积累，到先秦已发展为相地术。相地术又称堪舆术，是古代中国流行的一种有关相宅相墓的方法，指导人们如何去选择住宅和坟墓的位置、朝向，以及确定营造的时间。相地术以后发展为风水术，一定程度上影响着建筑的规划布局和设计施工，主要在民间，其次在官方，广为流传，影响深远。

相地术起初仅涉及到宅邑的选址和定向，理论和方法都比较简单，其中不乏朴素的科学成分，主要是有关地形地貌气候环境等因素与居住条件协调等方面的经验总结与运用。汉代，在《易经》玄学及董仲舒"天人感应"等谶纬学说的影响下，相地术乃与阴阳五行、八卦干支结合在一起，为其发展奠定了哲学基础，并确立了逻辑演绎方法。

"堪"通"勘"，有勘察之意；"舆"本指车厢，有负载之意，引喻为疆土、道路和方向；"堪舆"的原意是勘察土地和预测前景，即相地和占卜。《史记》："（汉）孝武帝时聚会占家问之，某日可取（娶）妇乎？五行家曰可，堪舆家曰不可，建除家曰不吉，丛辰家曰大凶，历家曰小凶，……辩讼不决"，可见堪舆属古代占家的流派之一。据研究，当时堪舆家主要是根据天文与地理的对应关系来占卜吉凶的，与《易经》之"仰观天文，俯察地理"相应，故许慎之《淮南子》注曰："堪，天道也；舆，地道也"。张晏也认为"堪舆，天地总名也"（《汉书·扬雄传》），认为堪舆是门涉及天地、范围广泛的学问。只因古相地术的相当部分内容与堪舆术有关，后来"堪舆"也便逐渐成为"相地"的代称了。

宋以后，程朱理学兴起，堪舆的理论也日臻复杂，已不仅着眼于山川形势，藏风得水等方面，而更与占卜、宅主"命相"、"黄道吉日"和方位理气等穿凿附会、荒诞不经的观念结合，乃显出更多迷信色彩，在某种意义上已堕落成骗术了。

相地术理论建立在古代中国哲学所谓"气"的概念上。古人认为宇宙由"气"生成。《淮南子·天文训》说："天地未形，……故曰太始。太始生虚廓，虚廓生宇宙，宇宙生元气，元气有涯垠。清阳者薄靡而为天，重浊者凝滞而为地。"大意是说，天地未形成之前只是一个"无"，从"无"中生出"太始元气"，元气有轻有重，轻者上升为天，重者下降为地。这重的气和轻的气便是阴、阳二气。《管子·枢言》说："道之在天者，日也；其在人者，心也。故曰：有气则生，无气则死，生者以其气。"这种认识来源于人体必须呼吸的事实，人活气行，人死气绝。由此又推类及于万物，认为世上万物都是"气"的生化，天上的星辰，地下的五谷和人的福寿夭祸，均与"气"有极大关系。

"气"于风水学至关重要，风水的全部理论和方法都是围绕着"聚气"这个问题展开的。甚至有人说，

若能认识“气”，也就理解了风水的全部。

堪舆术的书每每要论气。郭璞《葬经》开篇即云：“葬者乘生气也。夫阴阳二气，噫而为风，升而为云，降而为雨，行乎地中而为生气。生气行乎地中，发而生乎万物。人受体于父母，本骸受气，遗体得阴，盖生者气之聚，凝结者成为骨，死而独留。故葬者反气内骨，以荫所生之道也。”他认为死人遗骨是生气凝结之物，选一个聚气的地方下葬，以与“地气”相通，就能保证遗骨不朽，死者的灵魂便会得到安慰并庇护生者。古代的洗骨葬证明古人确有这种认识。如东南沿海的百越民族，人殁须葬埋两次，第一次只将尸体简单埋下，叫做“凶葬”，待若干年尸体腐烂，再拣出其骨洗净装入陶缸内，择地选吉日再次入葬，叫做“吉葬”。基于这种对“气”的认识，古人选择居处和葬处必择“生气”旺盛之地。这种地方的生气与地脉、地形有关，又因“气乘风则散，界水则止”而与风与水的关系最大。“藏风得水”，“藏风聚气”，生气才能旺盛。清人范宜宾进一步解释说：“无水则风到气散，有水则气止而风无，故风水二字为地学之最重。而其中以得水之地为上等，以藏风之地为次等。”意思是说近水且靠山背风，方能生机盎然。堪舆家以风和水这两大要素概括这个理论，使后世“风水”成为堪舆的俗称。

堪舆除称相地、风水外，还有许多别称，如青乌、青囊、地理、相宅、卜地、卜宅、图宅、图墓、葬术，等等。青乌之典出自《史记·轩辕本纪》：“黄帝始划野分州，有青乌子善相地理，帝问之以制经。”《旧唐书·经籍志》则说青乌子为汉代相地家，传著有《青乌子》三卷行世。“青囊”则出于古人常以青色囊袋盛装相地术书（有“青囊妙计”之说，后又常讹为“锦囊妙计”）。“相”的意思是察看、审定，故择地又称相地。“图”的古义是斟酌、图谋。营宅建墓乃大事，所以要深思熟虑，详细计划。

二　风水学沿革

很难确切说出相地术形成的年代，因为从早期朴素的选地活动发展到较具系统的相地术，应经过了相当长的时间，况且也难以用准确的定义把两者严格区分开来。

如前述，早在新石器时代，人们就有了择地而居的实践。有文字记载的相地则可追溯到公元前十世纪殷人的甲骨占卜。殷人迷信，凡遇大事都要占卜，方法是将龟甲或动物肩胛骨钻凿成眼，烧灼凿眼出现裂纹，称为兆文，再观察兆文走向和形状以判断吉凶，最后将结论刻于甲骨上，称为卜辞，作为行事的参考。

甲骨文中有大量关于建筑的卜辞，如作邑、作寨、作宗庙、作宫室、作墉、作覆等。作邑就是筑城。商代甲骨卜辞中关于作邑的记载如：

己卯卜，争贞：王作邑，帝若，我从，兹唐。（《乙》570）

庚午卜，丙贞：王勿作邑在兹，帝若？

庚午卜，丙贞：王作邑，帝若？

八月。贞：王作邑，帝若？八月。（《丙》86）

“争”、“丙”都是占卜者的名；“贞”义为问；“若”表示允许。“我从，兹唐”，谓顺从上帝的意旨在唐这个地方修建城邑。以上卜辞，均是殷王修建城邑，卜问于上帝以定吉凶之辞。这便是所谓“卜居”或“卜地”。《商书·盘庚》记盘庚都于殷的训话说：“天其永我命于兹新邑”，意谓天帝将授命我们在此建新邑。

周人也曾多次迁都和营建新邑，见于史的有公刘迁豳、古公迁岐山、成王营洛邑等。与殷俗相同，周人亦曾反复卜问而后决定。《书经·周书·召诰》曰：“惟二月既望，越六日乙未。王朝步自周，则至丰。惟太保先周公相宅，越若来。三月，唯丙午朏（月出之日），越三日，太保朝至洛，卜宅，厥既得卜，则经营。”这是说，周成王于二月十一日（乙未）早晨，自镐京来到丰京。太保（召公）则在周公之前，先行到洛（今洛阳）勘察。至三月初三丙午新月初现，又过了三天，太保乃于清晨来到洛地占卜，结果一卜得吉，才开始营建洛邑[19]（图15-16）。

由此可见，远在商周之际，人们已经十分重视居住环境的选择。一国之首邑，更当慎重其事，必由王公贵族携术士前往相地，而后方能决定。但在有关相地营邑的早期文献中，虽然卜地的过程往往流露出对鬼神



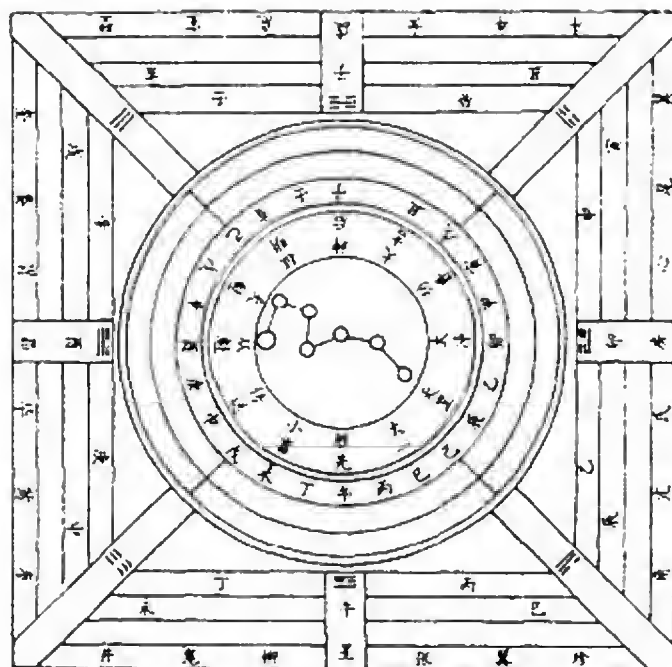


图 15－17 汉代式盘（王盱墓出土）

图 15－16 “太保相宅图”

上帝的畏惧与顺从，而决策仍偏重于实际的情况，并非完全依据占卜。一般庶民就更是从方便生计上考虑了。所以，商周时这种带有巫术色彩的相地只能算是“前风水阶段”，以后才逐渐演化出一套系统的相地理论和方法，“堪舆”或“风水”的称谓方可成立。

至春秋战国，中国古代天文学、地理学有了长足进步，哲学思想空前活跃，学术气氛浓厚，八卦、阴阳、五行、元气诸说方兴未艾，儒、法、老庄、墨等百家争鸣。春秋五霸、战国七雄，竞相筑城，掀起了中国城市建设的高潮。这个时期出现的《考工记》、《管子》、《周礼》等著作，总结了城市建设的经验，提出或制订了建国（都城）、营国制度及城市的选址理论。这些成果，都为堪舆理论的发展奠定了理论和实践的基础。

史籍中有不少堪舆家的故事。战国秦惠王之弟名疾，据说生前选定渭南章台之东为葬地，预言：“后百岁，是当有天子之宫夹我墓。”至汉果有“长乐宫在其东，未央宫在其西，武库正当其墓”（《史记·樗里子列传》）。后人认为他所相定的墓址位于宫殿之间，能造福子孙后代。若果有其事，也不过是他所选的地点自然条件好，同样受到后世宫殿规划者的青睐罢了。“疾”是渭南樗里乡人，人称“樗里子”，后世地理家因此奉他为祖。《史记》还有许多类似的记载，所记多属杜撰之语。

两汉，以阴阳五行学说为基础的“月令图式”宇宙观形成。阐释事物发展变化的阴阳、五行、八卦，表明时间和空间方位的四方、四时、天干、地支、律令，以及作为代数运算的一系列神秘数字，围绕着阴阳五行原理相互联系，构成了一个宇宙万物时空合一的庞大体系。阴阳五行的滥觞又使玄学大为盛行，董仲舒大肆宣扬“天人感应”、“人符天数”等谶纬之说，致使各种谶纬迷信如龟占、筮占、星占、相术、求仙等盛极一时，堪舆理论也因而日趋成熟，同时愈发变得玄奥神秘。东汉光武帝刘秀好其术，京内学者更兴风播浪，其风日炽。

到东汉，堪舆术已发展到家喻户晓的地步，因而引起了唯物主义思想家们的抨击，王充在《论衡》中就多次对之进行批驳。《论衡·四讳》说：“俗有大讳四：一曰讳西益宅，西益宅谓之不祥，不祥必有死亡，相惧以此，故世莫敢西益宅。……夫宅之四面皆地也，三面不谓之凶，益西面独谓不祥，何哉？西益宅，何伤

于地体，何害于宅神？西益不祥，损之能善乎？西益不祥，东益能吉乎？”“西益宅”指向西扩建宅室，“讳”为忌讳而不敢行。这在当时大概已成为相宅的一条原则，所以遭到了王充的犀利批判。《论衡·诘术》还提到了一种“五音相宅”的荒诞作法，即将阴阳五行的五音用于相宅：依主人姓的发音属于宫、商、角、徵、羽哪一类，来确定住宅的朝向。

汉代堪舆术又与“黄道”发生了关系。黄道本指太阳一年运行的大圆轨迹，根据太阳在黄道上的位置可确定四时季节。后来，四时的确定又掺进了占验吉凶的迷信，产生了黄历。风水与黄历结合，就同时间的吉凶概念化成一体了。《论衡·谏时》就记录了关于这方面忌讳的情况：“世俗起土兴工，岁月有所食，所食之地，必有死者。假令太岁在子，岁食于酉，正月建寅，月食于巳，子寅地兴功，则酉巳之家见食矣。”这里“太岁”是黄历纪年所用值岁干支的别名；如逢甲子年，甲子即是“太岁”。因习惯上只重视“岁阴”（指十二地支），故有“太岁在子”之说。古代中国人把东南西北分成十二等分，以十二地支或十二辰命名，刻在方形的木盘上，表示大地的方位，称为地盘；又把二十八宿、北斗星等天上的主要星象刻在圆形木盘上，以示天体的运动，作为天盘。天盘在上，地盘在下，天盘的圆心有轴，立于地盘中心，可以随天体的运行转动天盘。这样就可以根据它来确定天体运行与大地方位之间的关系，利用空间与时间的配合推定吉凶，这种仪器称为“式盘”，因其流行于汉代，又称为“汉式”。用式盘推算吉凶叫“演式”。汉代堪舆家认为，动土兴功要考虑天体如日（黄道）、月（月建）、太岁等的运行情况。《论衡》这段话的意思是说：按照堪舆的说法，假若动土营建的年和月是太岁在子之年，月建在寅之月，而又在地上子位寅位动土，那酉位巳位的居民岂不就遭殃了。这就是人们熟知的所谓“太岁头上动土”，是古人把相地与观天相结合、方位与时间相结合而产生的禁忌。不过，这种牵强附会的禁忌实在与自然毫无关系（图 15－17）。

汉代出现了一批堪舆术的专著，如《堪舆金匮》、《宫宅地形》、《周公卜宅经》、《图宅术》、《神农教田相土耕种》、《大衍元基》等。除《神农教田相土耕种》可能包含一些农业生产经验外，大概都是迷信占很大成分的术数书。《汉书·艺文志》著录的《堪舆金匮》十四卷，《宫宅地形》二十卷，皆已失传，无从窥其内容。据考，这两部书可能是后世风水之“理法”与“形法”两大体系理论分野的最早论著[20]。

大约从秦汉开始，堪舆术扩展了先秦相地术中的迷信成分，加入了许多谶纬内容，原本比较朴素的相地术因而走向歧途。比如认为阴宅（坟墓）环境好坏会关系到子孙前途，于是帝王贵族的墓葬被特别重视，并累土为坟，且增益为陵，一反战国以前“墓而不坟”的葬制。又与阴阳五行八卦干支等理论结合以占验吉凶，或把姓氏与五音、人事同天体运行进行了貌似严密实则无谓的联系，产生了诸如“五音相宅”和因“黄道”、“太岁”、“月建”等而起的各种忌讳，等等，都是风水堕入迷信的标志。

梁启超在《中国学术思想变迁之大势》中，对堪舆术及其他方术在东汉和三国盛行的情况作了概括：“自西京儒者翼奉、眭孟、胡向、匡衡、龚胜之徒，既已盛说五行，夸言谶纬，及光武好之，其流愈甚。东京儒者张衡、郎觊，最称名家，襄楷、蔡邕、扬厚等亦斑斑焉。于是所谓风角、遁甲、七政、元气、六日、七分、逢占、日者、挺專、须臾、孤虚、云气诸术，盛行于时。后汉书方术列传所载者三十三人，皆此类也。然其术至三国而大显，始俨然有势力于社会，若费长房、于吉、管辂、左慈辈，尤其著者也。其后郭璞著葬书注青囊，为后世堪舆家之祖。而稽康亦有《难宅无论吉凶论》，则其风水说之盛行可知。”看来东汉至三国许多文化人都参与了堪舆风水之事，连大科学家张衡也参加了进来，对风水理论的成熟起了颇大作用。认为风水（堪舆之后期称谓）成熟于汉代大概不会有太大的错误，堪舆术或风水术从此可以称为风水学了。

魏晋隋唐时期，南北文化与外来文化大融会。魏时管辂的《管氏地理指蒙》，晋人郭璞的《葬经》，南北朝王征的《黄帝宅经》，均是风水学中较重要的著述。南北朝的玄学兴盛与山水美学的发展把风水学又向前推进了一步。唐代，由于佛教流布已广，源自印度佛教的吉凶占验观念也与风水学结合在一起。佛教的轮回转世、因果报应之说深入人心，悔恶除罪，修德祈福，作善作恶定有果报，或报之现身、或报之来世、或报之子孙，这些观念都被风水所采纳，与图谶迷信融为一体。唐代著名风水学家杨筠松所著《青囊奥旨》自成一家之言，对后世影响很大。甚至著名天文学家一行也著有与风水有关的《六壬类集》、《六壬立成大全

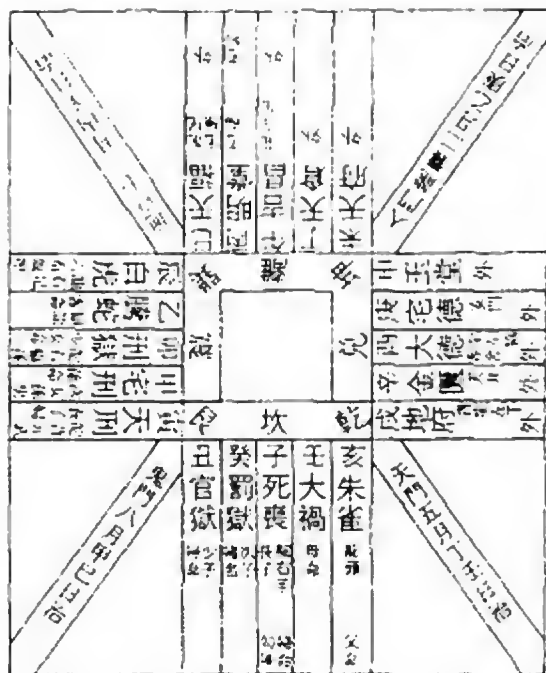


图 15－18 “阳宅图”

铃》一类著作。《通志略·艺文略》中列举了二十几种与“式”有关的书籍。但经过汉代王充、唐代吕才等的批判，汉代那套“五音相宅”至唐逐渐式微，风水家中以“演式”见长者，唐时也趋于没落（图15－18）。

唐代道教大兴，道教中那些“俗文化”的东西如炼丹服食等事，甚至使得赫赫有名的唐太宗李世民和唐高宗李治，都因长期服用“金丹”而致汞中毒死亡。

道教是中国土生土长的宗教，起源于民间信仰，含有大量俗文化内容。凡殷商的鬼神崇拜、战国的神仙信仰、先秦的天人感应，以及汉代黄老精气之说和谶纬等宗教色彩浓厚的东西，都是道教神学体系的思想源泉。所崇奉的天神地祇仙人，也都由历代相沿流传而来。道教乐生重生，期望“得道”成仙不死而“长视久生”。道士们积极寻求使人长寿的方法，就是所谓道功道术。强调形神相融，生道合一，认为欲长生则须安神固形、性命双修，于是乃有所谓性功和命功。性功修心，命功炼形，所以道教所行养生之术极多，如外丹、内丹、服气、吐纳、胎息、服饵、辟谷、存思、导引、行蹻、动功，等等，无术不行，把古代流行的养生之术统统吸取进来，并加以宗教的解释与发挥。它又很重视形式，凡古代巫祝占卜、祈祷，方士候神、求仙诸事，也靡不为其所承袭，从而发展出一套神秘的符咒和仪式，如书符招仙，符箓斋醮之类，役使鬼神，呼风唤雨，禳灾去祸。这些迷信的观念和道术，对于风水影响颇大，无论就观念还是形式，风水的迷信成分都进一步加强了。

魏晋至唐代包括唐以后，风水学的特点之一就是对葬地的选择越来越强调，风水著作的内容也多与阴宅墓葬有关，并多以《葬经》命名。除了延续阴阳五行天人感应诸法之外，又十分重视审察山川形势，讲究宫宅或墓穴的方位、向背、排列位置等。已发掘的唐代墓葬形制和埋葬习俗如葬地选择、墓区地面建筑、葬式和随葬明器等，多根据当时风水家的规定来安排。

宋元以来，理学、心学成为哲学思想的主流。周敦颐《太极图说》的太极图和阴阳八卦图式及其理论阐释，被风水家吸收发挥。此时指南针罗盘已广泛应用，促使风水的“理气”内容更加繁复而风靡。《册府元龟》的《明地理篇》都是讲相宅相墓之事。北宋司马光的《司马氏书仪》谈到了风水在当时蔓延的情况：“世俗信葬师之说，既择年月日时，又择山水形势，以为子孙贫富贵贱，贤愚寿夭，尽系于此。又葬师所有之书，人人异同，此以为吉，彼以为凶，争论纷纭，无时可决。其尸柩或寄僧寺，或委远方，至有终身不葬，甚或子孙衰替，忘失处所，遂弃捐不葬者。”人们认为按风水之说选葬，可以发家致富，把它看成如同经营生意的长线投资，专为人看风水的“葬师”、“阴阳先生”也成了一种职业。为维护职业的利益，葬师们各立门户，各有师承，学理互不相通，甚至相互排斥。宋以后战乱迭起，金、元对风水的迷信更甚，山西就曾屡次修订刻印风水术书《地理新书》。

到了明、清，风水似乎更受到了社会上层以至朝廷的青睐。明清两朝相继建立了庞大的帝陵区，风水的运用达到顶峰。此时风水仍重视山川形势，风水书也常以“地理”命名，如萧克的《地理正宗》、徐善继的《地理人子须知》、蒋平阶补传的《地理辩证》、叶九升的《地理大成》等。此外，重要的著作还有缪希雍的《葬经翼》、刘基的《堪舆漫兴》。

在阳宅（住宅）方面，受理学和心学的影响，明代以后各流派大多摒弃门户之见，而直接采用八卦方位和阴阳五行生克的原理，以及一系列吉凶术语，定出堪舆九星及其吉凶，形成了以四吉四凶确定房、门、床、灶方位的方法和完整的理论体系。其时又陆续刊印了《阳宅撮要》、《八宅明镜》、《金光斗临经》、《阳宅三要》、《阳宅十书》等书，使阳宅术广泛流传。

起初，风水只是以口授心传的方式传播，后来才刻印书籍流行，不过多受皇家官府严格控制，成为秘抄对象。其后明清皇家大兴风水，官方编纂的《永乐大典》、《四库全书》、《古今图书集成》等大型类书都收录了较多风水书著，使风水理论趋向公开化、正规化和“合理化”。上行下效，民间风水书籍也刊印迭出，风水之事愈演愈烈，《清史稿》著录的风水书竟达二百二十卷之多，可见其风之炽。

三　风水流派及分布

早期风水术主要发生并分布于陕、豫、晋一带。南北文化的交融，带动了风水学的流传，宋代以后，尤以赣、皖、苏、浙、闽、粤及台湾等江南和岭南地区更加活跃。考其原因，可能与以下几点有关：晋室南渡、安史之乱、宋金战争，中原人民大批南迁，风水术也随之南传；江南和岭南地区，古属吴越荆楚之邦，原本巫风炽盛，风水学的传播具有较适宜的文化土壤；南方多山多水，地形多变，风水学中重视山川形势的“形法”理论更易大显身手；两宋以来，程朱理学和王阳明的心学在南方影响较大，地理学、天文学和建筑学都有很大发展；气候湿热的南方疫病较多，建房时特别注重择地，也有利于风水盛行。此外，江南偏安之地，六朝以后经济逐渐发达，唐宋时已成全国首富之区，具有雄厚的物质经济基础，上层人士为求好风水，一掷千金，不足为惜，相互攀比，渐成风气。

通过对各时代著名风水家的统计，可以绘出一组“堪舆名流时空分布图”，一瞰各代风水流行的大致情形。总之，越到后来风水在南方越加流行。需要说明，图上西南一带没有著名风水家，但并不表示风水未在

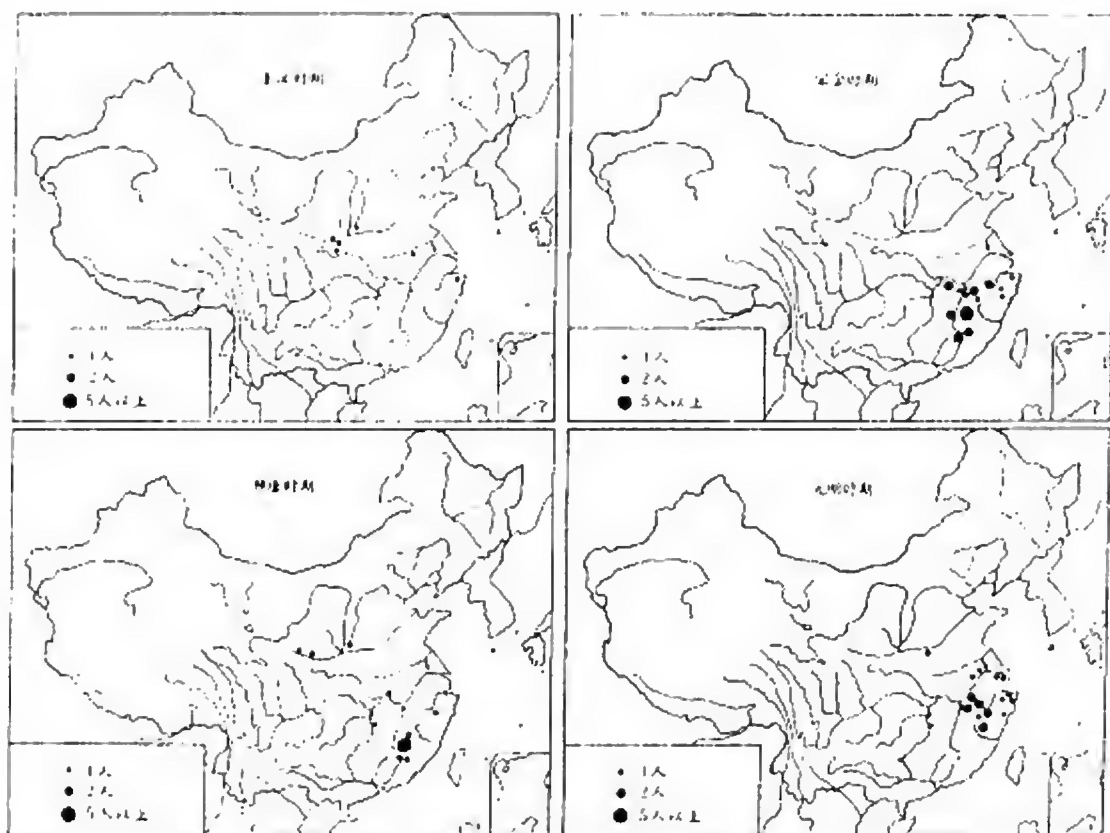


图 15－19　历代勘舆名流分布图

西南流行。事实上，甚至在西南、中南的诸多少数民族中，也同样流行从汉族传去的风水。影响所及，更达到如越南等东南亚国家（图15－19）。

风水学的理论流派，虽门户各异，仍可大别为"形势"、"理气"两大家。丁芮朴在《风水祛惑》中说："风水之术，大抵不出形势、方位两家。言形势者，今谓之峦体；言方位者，今谓之理气。"

这两派大约在公元三世纪分别形成，以后又都在南方成熟。

源自陕西的形势派又称形法派，其理论主要着眼于自然环境土地山脉河流的走向、形状、形势和数量等。唐以后，这一派活动的根据地在江西，由唐末的杨筠松光大之，故又称江西派。对此派的主张，清人赵翼在《陔余丛考》中作了简明的概括："后世为其术者分为二宗。……一曰江西之法，肇于赣州杨筠松、曾文迪、赖大有、谢子逸辈，其为说主于形势，原其所起，既其所止，以定向位，专指龙、穴、砂、水之相配。"

源于中原的理气派又称理法派，原称图宅术，后来兴盛于福建，故称福建派。这一派主要强调八卦干支阴阳五行的生克关系和方位的重要性，依靠罗盘，侧重建筑的方位"理气"的推演。对此，《陔余丛考》说："一曰屋宅之法，始于闽中，至宋王伋乃大行其说，主于星卦，阳山阳向，阴山阴向，纯取五星八卦，以定生克之理。"

两派也常相互补充，以进一步完善各自的体系。但到了明清，形势派较理气派更为流行，这大概是因为形势派的主张具有比较直观外在的形状感受特征，并结合进一定的物质功能，而更容易被人们理解与接受。形势派和理法派中，又都有注重房屋营建的"阳宅"派与注重坟墓营建的"阴宅"派的区别。

阳宅形法所涉及的问题主要有以下四个方面：

一、住宅的外部环境。主要关心的是建筑周围环境的山势水流等地形地貌的"形势"，譬如宅后是否有山峰（来龙）依托；左右是否有山峦（砂山，分称青龙、白虎）围护；左近是否傍河，右近是否靠路；住宅所在的基地（明堂）是否宽广；正门前是否有水流横过（水道最好向外侧弧凸，谓之"冠带水"），或是乱石挡道，或是水流直射；正门是否正对山峦（案山），远处是否有更大山峰（朝山），等等。

二、住宅的外部形象。即住宅的外观体形和空间形象，如一所住宅内各建筑前后高低搭配关系是否妥当，或基地是否规整，或房屋平面是设计成矩形的还是工字形的等。形势派风水家言"百尺为形，千尺为势"，百尺约当今23～35米，是适合近观的合宜距离，千尺为230～350米，是眼力所及观其大势的合宜距离。对建筑形象，从"形"与"势"这两个方面都要讲求完美。

三、住宅的内部格局。关心平面布局的使用功能和内部空间等问题，譬如卧室、厨房、厕所的位置是否妥当，室内采光通风是否合适，室内空间使用是否方便，等等。

四、住宅的尺度和比例。如二楼不得比一楼高，同一层的各房门尺寸应该一致，以及诸如此类等有关形式和比例的问题。

阳宅形法的基本观点，历代没有太大差异。明清形法常用的经典依据，大抵是明代刊行的《阳宅十书》、《阳宅会心集》、《鲁班营造正式》和清代刊行的《鲁班经》。其中有关建筑选址、建筑环境和建筑规划布局及设计的，均为风水家所熟悉，而有关建筑结构构造和施工技术的，主要为工匠所运用。

《阳宅十书》在建筑营建经验及民间习俗的基础上，将流行于世被认为是"吉"或"凶"的宅外形势，归纳出一百多种情况，作为选择环境的依据，成为一种约定俗成的民间规范。明《三才图会》和清代大型类书《古今图书集成》均收录有相同的内容。这一百多种情况主要讨论了住宅周围的地形地貌、山脉水流的形态和走向，道路的方向、形状、位置，宅基地的形状，住宅的格局和高低向背，邻近建筑物的性质、方位和距离，以至树木的种类、位置和形态等。例如，宅基地平面规整者或建筑空间与形式均衡者，多为吉宅；若附近有坟墓、庙宇、监狱，或建筑空间与形式凌乱，就是凶宅。其实，凡被认为吉宅者，多有利于充分提高基地的面积使用率，利于布局和使用的方便，亦较美观，心理感觉较为愉快；凡被认为凶宅者，就不具备这些条件。附近的坟墓、庙宇和监狱，有的"阴气"太盛，有的不符合一般人的常规生活，都给心理造成了压

图 15－20 《阳宅十书》中的住宅规范

力。总的说来，不论是宅内形法还是宅外形法，其吉凶标准的制订，多是综合气候、环境、景观、适用以及宗法伦理、营建技术，还有艺术审美、心理感受和风俗习惯等诸多因素，加以经验的总结。简而言之，适用、美观便是吉，否则便是凶，其实颇有合理之处。故而，风水中的形势派虽然也掺杂神学巫术等迷信内容，但并非其主流（图 15－20）。

早期流行的阳宅理法，主要如“五音相宅”等，后世则主要是关于住宅的朝向，房、门、床、灶等的位置与方向，“压白尺法”和“门光尺法”的运用，以及与宅主的生辰八字的搭配关系等内容，较形法复杂，迷信成分相当多，多为风水骗子所用，也是风水学的主要糟粕所在。它的主要“理论”依据是以易经八卦和阴阳五行等为基础的“游年八宅”，又叫“八宅明镜”。理法家根据八卦把住宅分为两个系统：一是坎离震巽，称为东四宅；一是乾坤艮兑，称为西四宅，这便是“宅卦”。又用洛书九宫和六十甲子以“三元命卦”的方法，根据主人的生辰推出主人的“命卦”。理法家认为主人“命卦”与“宅卦”配合相宜与否，是决定吉凶的大前提。在这个大前提下，还要考察每个房宅的具体方位。具体的方位有八个，依据后天八卦定出，以宅主命卦与八个方位的五行生克关系相配合，得出最后的吉凶判断。这里有八种住宅图式，即为“八宅明镜”。每一图式的八个方位分别有四吉（伏位、生气、延年、天医）、四凶（五鬼、六煞、祸害、绝命）两类，最后依此确定建筑的朝向、大门的位置和方向，以及灶、床、厕等的位置，以取得最佳的“气”。

但实际上，在我们所做的大量民居调查中，绝大多数住宅的朝向和布局是以气候、地形地貌、使用功能等为主要依据确定的。一般人对理法家的那一套，即便相信也还是莫名其妙。所以，即使在理法盛行的地区，当宅主命卦的吉方朝向与建筑依实际需要确定的朝向不一致时，大多数情况也只是将大门开向吉方，或者采取一些“厌胜”、“避邪”的简单措施以为补救而已。

受理法的影响，民间还流传着所谓“压白”、“门光”、“九天玄女”等种种“尺法”，它们对古代建筑也产生了一定影响。这些尺法也很繁琐，在此只能简单提及。

压白尺法流传于民间，是一种确定建筑尺度的推算方法，是易经八卦、阴阳五行、洛书九宫、纳甲之说、木工尺度和建筑设计的大杂烩，迷信成分很大。它把木工尺度与九星图的各星宫相配，尺度便有了一白、二黑、三碧、四绿、五黄、六白、七赤、八白、九紫之分。其中的三白星属于吉星，尺度合白便吉，此即所谓“压白”。九紫又认为是小吉，也可以用，合称即“紫白”尺法。压白尺法又分“尺白”和“寸白”，分别决定尺和寸，以确定房屋整体空间尺度，如高度、面宽和进深。一般说来，佛寺道观及大型民居尺白、

寸白都用，普通民居只讲究寸白。《鲁班经》就只涉及寸白。无论尺白、寸白，总的原则都是要“压白”。为方便记忆，又编成口诀，分天父卦和地母卦，前者用于垂直向度，后者用于水平向度。关于压白尺法，在南宋陈元靓《事林广记》，清《鲁班经》及李斗《工段营造录》中都有记述。据调查，压白尺法的流布范围颇大，大致与宋以后堪舆名流空间分布情况相一致。近代仍有流行[21]（图 15-21）。

门光尺是用来量度裁定门户尺度的一种用尺。古人认为按此尺丈量确定的门户，将会给住家带来好运，光宗耀祖，故名。门光尺一尺分作八寸，每寸上写有表明吉凶意义的文字及其相应的谶纬用语，所以又称“八字尺”。《鲁班营造正式》和《鲁班经》中又称“鲁班尺”、“鲁班真尺”，有的书则称“鲁班周尺”。



图 15-21 《鲁班寸白集》中的压白尺法口诀

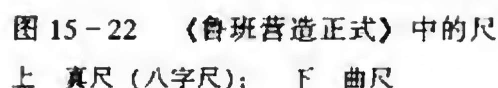


图 15-22 《鲁班营造正式》中的尺

上 真尺（八字尺）； 下 曲尺

图 15-23 清工部营造司制门光尺

《鲁班营造正式》和《鲁班经》关于鲁班尺有如下记载，并附有图。

鲁班尺乃有曲尺一尺四寸四分；其尺间有八寸，一寸准曲尺一寸八分；内有财、病、离、义、官、劫、害、吉也。凡人造门，用依尺法也。

财义官吉为吉，病离劫害为凶。由上又可知八寸门光尺与十寸曲尺（长同营造尺）之间的换算关系。以明清营造尺长32厘米计算：

一门光尺＝1.44营造尺＝46.08厘米

一门光寸＝1.44营造尺/8＝1.8营造寸＝5.76厘米（图15－22）

故宫博物院现存一把门光尺，长46厘米，与46.08厘米的推算相差无几。除《鲁班经》外，已知最早记载鲁班尺的文献是南宋的《事林广记》，在《阳宅十书》、《鲁班寸白集》、《工段营造录》、《工程做法则例》中也有关于鲁班尺的记述。据研究，《鲁班经》主要流行于长江下游和东南地区[22]，明清时因官方在江南一带征调大批工匠进京供役，遂将流行于民间的门光尺法也带到了北京，以致影响到皇家建筑。清工部《工程做法则例》卷四十一装修做法中，就开列出了一百二十四种按门光尺裁定的门口尺寸，分为“添财门”、“义顺门”、“官禄门”、“福德门”四大系。通过逐一推算，证明其所列吉门尺寸确系由门光尺排出的[23]（图15－23）。

稍事留意，不难发现门光尺的吉凶排列颇为有趣，即两端的一、八寸和中间的四、五寸为吉（二、三寸和六、七寸为凶），就是说吉凶的排列是对称的，显然存在着一个整尺与半尺的模数关系。尺寸无论从财字或吉字起量，吉门恒为吉，凶门恒为凶。而模数对于建筑的设计或施工都是有用的。

从根本上说，建筑的整体尺度或门户尺度应根据人活动的实际需要来确定，但在古时，人们往往还需要一种依托于神灵或准神灵系统的神秘力量，充当精神的寄托。所以，尽管此类“尺法”表现出深浓的迷信色彩，但在建筑设计及营作的长期实践中，在不妨碍使用的前提之下，仍然得以长期流行。甚至某些科学成分也以神学的面目出现，这是中国文化的特色之一。比如木工师常说：“街门二尺八，死活一齐搭”，即住宅的大门宽二尺八寸（按门光尺约合今130厘米），家庭婚丧用的较大器具如轿舆棺材等均可通过，就是从实际生活的需要出发的。而八寸又合乎压白尺法之“八白”，也合乎门光尺法的吉利之数（八寸从财字起量合“吉”，从吉字起量合“财”），实际的需要与心理的平衡就这样融合到一起了。

此外，匠师们所熟悉的各种尺法，也常是他们某种生存斗争的手段。明中叶以后，风水日益深入民间，风水师在房屋的选址定向，布局、设置、施工择日等重要问题上，有着举足轻重的地位。木工匠师为了保障自身的权益，相应发展了风水师无从过问的种种尺法，以与往往难以对付的业主和风水师抗衡。所谓尺法，在此已经不只是建筑学的问题，而发展成了社会学的课题。宋杨文公《谈苑》就记载说：造屋主人不恤匠者，则匠人以法压主人。“木上锐下壮，乃削大就小倒植之，如是者凶。以皂角木作门关，如是者凶。”

工匠们就是这样，以种种手段维护自身的权益。至于各种尺法系统的不一，则是出于同行竞争的需要。

四　“风水宝地”模式及其科学与艺术价值

以上的简要叙述已可概知，风水观念体系庞大，瑕瑜互见，鱼龙混杂，其中多有荒诞不经之处，但主要在形势派的理论中，毕竟包含古人关于环境选择的一些独到见解，融进了几千年来人们的智慧和经验，不容一笔抹杀。所谓“风水宝地”，即是其重要体现。

对建筑环境的选择和评价，经历了一个很长的认识过程。长期的农业实践，先人们积累了有关气候、物候、水文、山脉和土壤的地理知识，战国前后出现的《山海经》和《禹贡》，是中国最早的区域地理学著作，皆以山为纲，对范围广大的全国地域，就其位置、山系、水系、动植物和矿产资源，进行了归纳总结。汉代的《水经》和北魏郦道元的《水经注》，又促进了水文地理学的发展。此前此后的科学成果均为形势派风水家所吸收。他们在选择建筑环境时，不仅考虑到宏观的山水体系走向、围合、大小远近，也考虑到微观地形、水文和小气候的作用；既重视生态环境的物质质量，又注意山形水态的美的内涵。通过长期的实践总

结，风水学建立了一套完整而独特的环境（吉凶）综合评价系统，形成了完全中国式的环境评价标准和选择方法。这些方法运用在城市、村落、寺观和住宅的选址上，取得了不少好的结果。早在西汉时，晁错就主张边地建城应“相其阴阳之和，尝其水泉之味，审其土地之宜，观其草土之饶，然后营邑立城”（《汉书．晁错传》）。这种从整体环境着眼，综合考虑各种客观因素的辩证思维，在很大程度上也为风水家尤其是其中的形势派所继承。

简单说来，形势派总括了中国山脉水系和中国气候的大概，结合如御寒纳阳、生态平衡等实际功能和例如环境心理、山水形态等审美效应，概括出了一个所谓“风水宝地”的环境模式。这个理想的模式，大致是一种背山面水，左右围护的格局：建筑基址坐北向南，背后有高大“座山”为之依托，又称“主山”；更北应有连绵峰峦为远障，谓之“来龙”；左右有称为“砂山”或“辅弼”的低丘岭阜环抱附护，左称“青龙”，右称“白虎”；青龙与白虎，又最好不要完全对称，青龙应稍高或长，白虎稍低而短，谓之“龙抬头”（此又与前述东南属兑，应使稍高相合）；在这种三面环抱如太师椅的环境中，应该是开阔舒展的平坦广地，谓之“明堂”，建筑基地在焉；明堂前应有池塘或河流蜿蜒流过，池塘岸线或河流水道最好向南凸出，称“冠带水”，可保大水时明堂无冲击之虞；隔水则有近丘为“案”，远山为“朝”，以相呼应。整个环境应林木葱郁，河水清明，人文淳朴，呈现盎然的生机，如此，即为生气旺盛的“风水宝地”（图 15－24）。

即以现代建筑环境科学和审美观点来审视，所谓的风水宝地仍是相当理想的环境，此种理论显然具有科学性并符合艺术原理：基地坐北朝南，可以取得良好的日照条件；北面高大的山岭成为阻挡冬季北来寒风的屏障，也是建筑的绝妙背景；前方低临水面，利于接纳夏季南来的凉风，并取得生活用水，也便于排污、灌溉农田，改善小气候；基地南低北高有一定坡度，可避免洪涝灾害；左右围护低丘，易于形成较稳定的局部小气候，也使环境具有了相对的外部闭锁性，构成可识别空间，造成空间的安全感和均衡感，并对建筑起着拱卫和烘托作用；青龙稍高可使夕阳停驻时间较长，白虎较低利于不遮挡夕阳对“明堂”的照射，又使环境不过于对称而显生动；前方的朝、案之山，成为建筑的恰当对景，以收缩视线，强调人与自然的尺度对应关系，加强了建筑与环境的沟通，两者因而融为有机的一体；案近朝远，形成景观的层次；植被茂盛，说明基地具有良好的土壤和生态环境，没有病虫灾害；山脉绵长，证明地质条件稳定；来水源长，表示用水充足等等。总之，这种适合位于北半球的中国的气候特点和自给自足小农经济生产方式的环境，理所当然成为一种约定俗成的理想择地模式了。

正是在这种科学和艺术的基础上，千百年的建筑环境规划取得了令人瞩目的成就，现存的北京紫禁城、明十三陵、遵化清东陵、易县清西陵，以及众多的城镇、寺庙、村庄和其他陵墓，都是成功的例证。紫禁城的基地原本没有太大变化，只是按照风水模式，以人工加以改造；在北面堆筑景山，南面开通两条金水河，河道也恰在天安门前和太和门前向南凸出。以下再以清东陵为例，加以论析。

清东陵是清皇朝的陵寝，在京东燕山南麓遵化马兰关附近，北依昌瑞山，南屏金星山，东傍鲇鱼关，西依黄花山。整个陵区划分为前圈、后龙两大部分。仅昌瑞山主峰以南的前圈，总面积就有 48 平方公里，有陵寝十四处，葬一百五十多人。昌瑞山是燕山山脉分支，东西走向，蜿蜒起伏，岗峦秀丽，气象万千。东陵的各座陵寝在昌瑞山南麓傍山起墓，顺应地势布局，每座陵寝的后面都有一座山峰，以为各陵座山，形成“龙蟠凤翥”之势。陵区之南以金星山为朝，更远有烟炖、天台两山对峙，中间为天然关隘龙门口，来自分水岭的河流左环右绕，前拱后卫。由陵寝南望，日照阔野，平川似毯，北瞻则重峦如涌，万绿无际。整个陵区好似一幅绮丽的山水画卷，幽美感人，真可谓风水家所推崇的“乾坤聚秀之区，阴阳和会之所”[24]（图 15－25、26）。

清廷对陵寝的选址十分重视，“国家定制，登极后选建万年基地，总以地臻全美为重，不在宫殿壮丽以侈观瞻”（见道光二年宣宗诏）。葬地必选山川形胜之地，比德于天地，求令名之永垂，以崇高优雅的山川之美，来激发和寄托对先人的缅怀和敬仰。在清陵的选址、规划布局和设计施工的整个经营过程中，都着力追求建筑与山川形势的有机结合，创造出一个气壮山河、魅力无穷和充满纪念气氛的空间环境。东陵有一条规

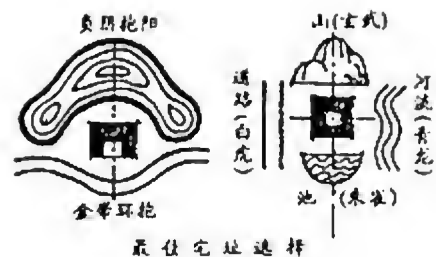






图 15－24　最佳宅址、村址与城址——“风水宝地”模式

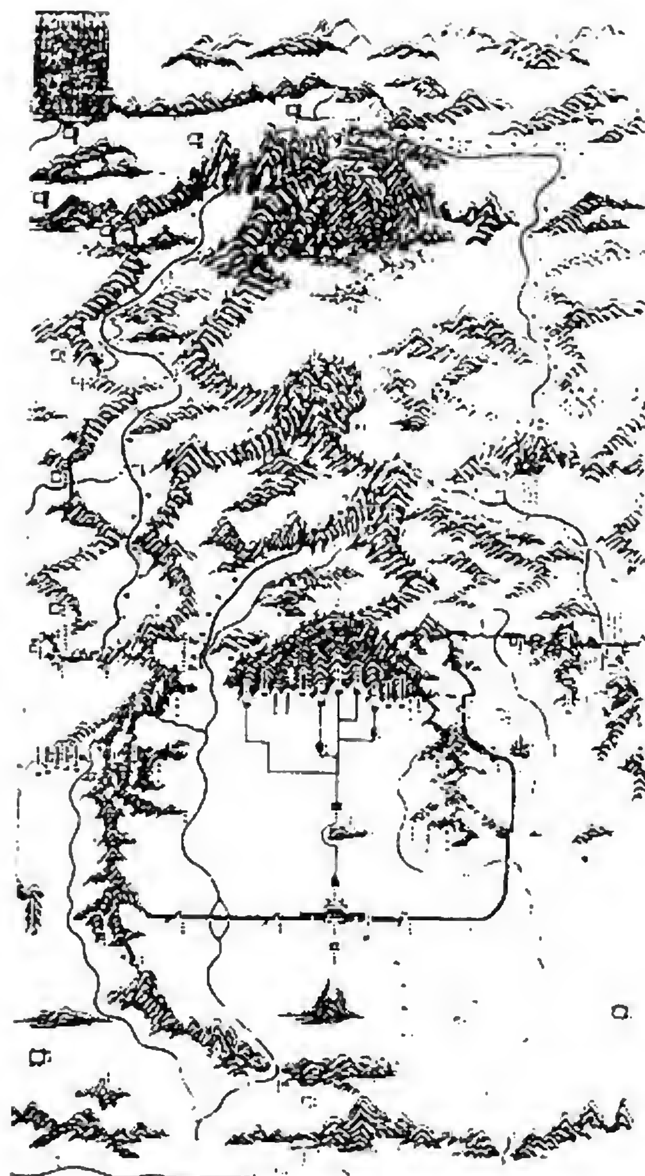


图 15－25　清样式雷绘“东陵风水形势图”

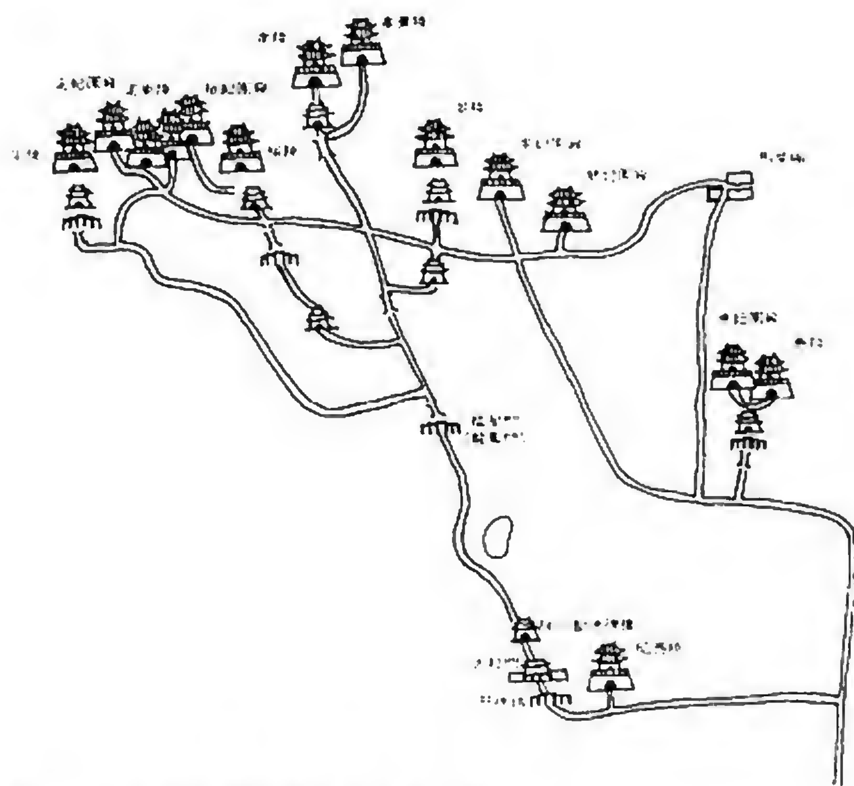


图 15－26　河北遵化清东陵各陵位置示意



图 15－27　清东陵裕陵图

模气势极其可观的中轴线，长达6公里，整个陵寝建筑群以顺治孝陵为构图中心，孝陵就布置在金星山和昌瑞山主峰之间的这条轴线的北端终点。从南至北，其构图序列为：龙门口—金星山（朝山）—石牌坊—大红门—大碑楼—影壁山（案山，神道从西边绕过）—石象生—龙凤门—七孔桥—三路三孔桥—神道碑亭—隆恩门—隆恩殿—琉璃花门—二柱门—五供台—方城明楼，最后到达地宫宝顶。在地宫宝顶后面，又以昌瑞主峰为座山，轴线气势方得以有力的收束。在神道碑亭以后的中轴两侧近旁，又有如具服殿、东西朝房、东西班房、东西配殿等为之衬托。几十座形制各异、多姿多彩的建筑，错落有致地贯串在如此之长的轴线上，气势宏阔，层次丰富。中轴线加强了孝陵居中为尊的地位，强化了建筑的礼制性和纪念性[25]（图15－27）。

前朝、后座和两翼诸山，形成左右均衡、四面围合、相对封闭的空间。在这个空间中，诸山的体量大小、位置远近及其呼应朝揖，烘托出一个结体分明、收敛向心的氛围。座山是整个环境的背景和衬托，案山、朝山是近处和远处的对景，视线皆有所归。从整个陵区的神道诸门，无论由门内门外前望，都有恰到好处的景观。诸山重峦叠嶂的层次，予人以景观的丰富感和深度感。蜿蜒起伏的山峦，曲柔秀媚的河流，葱郁茂密的植被，加上错落有致的建筑，共同编织成一个景色明丽，充满生气的环境。这种种自然景象，通过人心的通感，使大自然也仿佛赋具了人性，乃产生出诸如尊卑、主次、拱卫等意象，进一步显出天地精气之所锺；风云际会，道出人天同在、永恒相生之真意。李约瑟在游览和研究过明清的皇陵后，由衷地赞叹说："皇陵在中国建筑形制上是一个重大的成就，它整个图案的内容也许就是整个建筑部分与风景相结合的最伟大的例子。在门楼上可以欣赏到整个山谷的景色。在有机的平面上深思其庄严的景象，其间所有的建筑都和风景融汇在一起，一种人民的智慧由建筑师和建筑者的技巧很好的表达出来。"[26]（图15－28、29）

有必要指出，帝宫帝陵名刹巨观以外，许多实际存在的尤其是一般百姓所能拥有的环境，往往并不如此理想。经常可以见到的建筑，位置朝向和布局，多以实际需要为准，或只采取某些通融的措施以求吉利，并未拘泥于风水的规定。但也确有过某些过于拘泥的情况，如强调座山朝山的地形朝向，处于山坡北麓的村落竟也全部面北，向北开门，长期处于恶劣的环境之中。

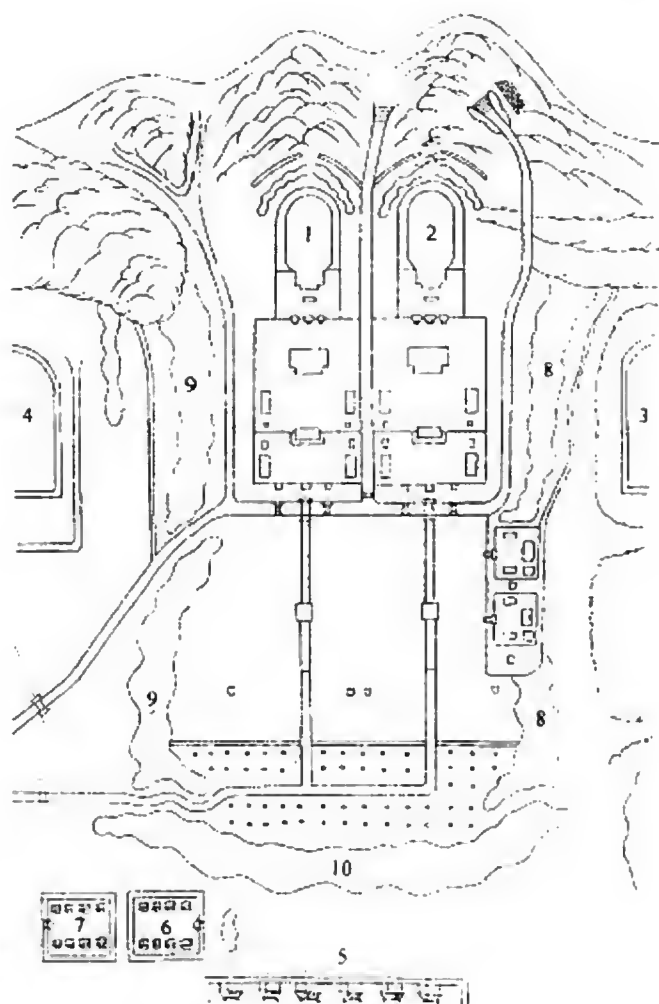


图15－28 清样式雷绘"（东陵）普祥峪菩陀峪培补东、西、南砂山画样"

1 普祥峪定东陵 2 菩陀峪定东陵 3 裕陵妃园寝 4 定陵妃园寝 5 裕陵大圈 6 裕陵小圈 7 定陵小圈 8 东砂山 9 西砂山 10 南砂山

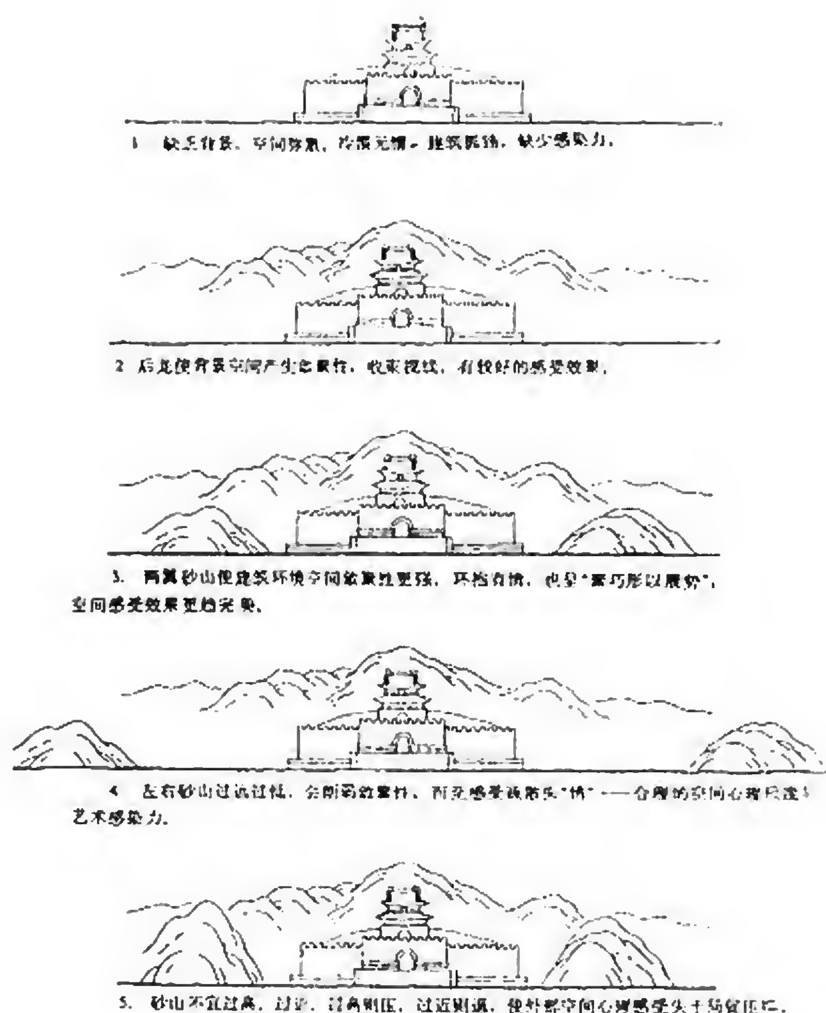

1 缺乏背景，空间穷乏，冷漠无情，建筑孤独，缺少感染力。
2 后龙使背景空间产生总联性，收束视线，有较好的感受效果。
3. 两翼砂山使建筑环境空间的聚性更强，环抱有情，也是“聚巧形以展势”，空间感受效果更趋完美。
4 左右砂山过远过低，会削弱的聚性，而无感受益形成“情”——合理的空间心理尺度与艺术感染力。
5. 砂山不宜过高，过近，过高则压，过近则逼，使外部空间心理感受失于局促压抑。

图 15－29 建筑与座山、砂山的关系

除了陵墓，风水的实践也用于其他建筑，并对建筑艺术的创造起过有益的作用。

中国传统建筑，强调中轴对称，左右构图均衡。对构图形式的研究表明，在一个完美的构图中，形状、方向、位置诸因素之间的关系都达到了如此确定的程度，以至于不允许有任何草率的变动，具有必然性的特征。而不完美的构图，看上去是偶然的和短暂的，因此也是病弱的。它的组成成分，显出一种力图改变自己形状或位置的趋势，以便达到一种更加适合于整体结构的状态。故均衡是完美的一个重要品质。视觉心理学的研究成果告诉我们，均衡本身是人所需要的，因为它能使人称心和愉快。风水学的观念也认为，建筑平面的方正，体形的对称或均衡，环境格局的完备无缺，都是吉利的表现，反之则是凶煞的兆头，这也正好符合艺术构图的法则。如果建筑组群前高后低，建筑体形杂乱无章，甚至大门两扇门扉宽窄不同，会被风水认为不吉。只是风水学把这些结论都用神学的观念和“吉”、“凶”等术语来表述罢了。察其本质，其实并无神秘之处。对称的构图恰巧与阴阳构成的左右上下前后等哲学观念以及主次尊卑等礼制观念相吻合。

对风水理论在这方面的作用，在此我们再以某些佛寺的风水构图为例补充说明。

台怀镇位于群山环抱的佛教胜地五台山之腹，在千姿百态的寺庙建筑群中，高高耸峙着一座大白塔，素身金顶，与背后（北）灵鹫峰上华丽的菩萨顶建筑群相映生辉，十分引人注目。大白塔所在的寺院叫塔院寺，坐北向南，南向开阔，西边近处有一道山梁围护（白虎砂山），而东面的山峰却距离很远，若以白塔为中心，显得西重东轻。于是，它与一般寺庙不同，在寺院外面东偏南的方向加建了一座叫“青龙楼”的高大建筑，状如城楼；下部为砖砌四方台座，上部木构城楼，高与寺西山梁相近。青龙楼又名清峰阁、山海楼。塔院寺虽有南向正门，但实际上多从东南方向以长甬道通过青龙楼出入，青龙楼具有实际上大门的作用。全寺景观西有山梁，中有白塔，东有巨楼，东西达到了巧妙的均衡。西白虎、东青龙，在风水观念指导下的这一安排，弥补了自然环境的缺憾。

塔院寺北邻的显通寺，在东南方也建有高大的钟楼，同样兼作大门，景观上与青龙楼起着相同的作用。又如远在浙江东海里的普陀山，东麓有法雨寺，寺北寺西皆山，寺南寺东开阔并接连大海；寺东南隅也有一

座兼作寺门形如城楼的高楼，显然也起到了平衡景观的作用。这类例子在我国各类建筑中举不胜举，如各城各镇的风水塔，作为景观，或作为城镇对景，或弥补山形之不足，或镇守“水口”，远道而来的航船很远就可以看到它们，成为城镇的标志。

综上，无论从优化生态环境的角度，或美化建筑环境的角度，风水家对于“风水宝地”或对于空间构图均衡的追求，与我们今天的追求并无背谬。传统哲学的天人合一和风水理论中人与自然的“气”的合一，与今天强调的人类与自然协调发展、建筑与环境相互关照的观念也颇有相通之处。在某种程度上，古代中国和现代的环境学说，只是表述方式和表述语言有所不同罢了。

当现代西方人把目光转向东方以后，他们惊奇地发现，在中国这片神奇的土地上，对于建筑与环境，早已有了如此深邃的见解和如此卓越的成就。

风水学中的迷信糟粕，本质上与风水的本意，即对于完美和美的追求是完全无关的，理应彻底摈弃[27]。

1 萧默《建筑文化比较与心态》，《时代建筑》1989年第3期。

2 王世仁《理性与浪漫的交织》，第44页，中国建筑工业出版社1987年。

3 李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一卷，中国社会科学出版社1984年。

4 王国维《殷周制度论》，《王国维学术典籍》下集，江西人民出版社1997年。

5 萧默《从中西比较见中国古代建筑的艺术性格》，《新建筑》1984年第1期。

6 同注[5]。

7 本节系在王贵祥《“大壮”和“适形”——中国古代建筑艺术思想探微》（载《美术史论》1985年第1期）一文的基础上改写而成。

8 《梁思成文集》第三卷，中国建筑工业出版社1982年。

9 樋口清《日本人的可能性》，1985年。

10 同注[5]。

11 同注[5]。

12 萧嵐《试谈中国古代建筑的抗震措施》，《建筑历史与理论》1984年第3辑。

13 李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一卷，103页，中国社会科学出版社1984年。

14 转引自李允鉌《华夏意匠》，香港广角镜出版社1984年。

15 同注[13]。

16 陈江风《天文与人文》，国际文化出版公司1988年。

17 张子安《清同治黄鹤楼的构思与形制》，《华中建筑》1985年第2期。

18 本节材料主要取自程建军、孔尚朴《风水与建筑》，江西科技出版社1992年。

19 詹鄞鑫《古代相地术》，《文史知识》1988年第三期。

20 何晓昕《风水探源》，东南大学出版社1990年。

21 详见程建军《中国古代建筑与周易哲学》，吉林教育出版社1991年。

22 郭湖生《关于〈鲁班营造正式〉和〈鲁班经〉》，《科技史文集》第七集，上海科学技术出版社1981年。

23 详见程建军《关于门光尺》，《古建园林技术》，1991年第1期。

24 于善浦《清东陵大观》，河北人民出版社1985年。

25 王其亨《清陵地宫研究》，未刊稿，1986年。

26 同注[14]。

27 本章其他参考文献：罗杰·斯克鲁登著，刘先觉译《建筑美学》，中国建筑工业出版社1992年；朱贻庭主编《中国传统伦理思想史》，华东师范大学出版社1989年；冯友兰《中国哲学史新编》，人民出版社1984年；陈遵妫《中国天文学史》，上海人民出版社1984年；贺业钜《考工记营国制度研究》，中国建筑工业出版社1985年；杨宽《中国古代陵寝制度史研究》，上海古籍出版社1985年。

第十六章

外部空间

某一幢建筑，由墙壁、屋顶和门窗等实体要素以及它们所围合的内部空间所造成；某一组建筑，则由各幢建筑及它们所围合的庭院空间所造成。建筑的艺术形象及其艺术氛围，都是通过实体要素及内、外部空间显现出来的。研究中国建筑艺术的发展历史，不对中国建筑的空间与形体造型，从理论的高度进行一番推求，就很难对其深厚的艺术内涵做出准确的评价。

一般意义上的建筑艺术研究，多强调其实体的造型，诸如体形、体量、立面、部件和装饰。若从更本质的方面着眼，实在应该从实体和空间两个方面同样着力，对于中国传统建筑而言，尤应重视其空间意匠的经营。

先哲老子，早已对建筑空间、实体两者之间的辩证关系有了深刻的认识："三十辐共一毂，当其无，有车之用；埏埴以为器，当其无，有器之用；凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用"（老子《道德经》第十一章）。在这里，老子以有、无、利、用相辅相成的关系，来分析轮辐、器皿与建筑的空间与实体的关系。"有"只是用来构成"无"的手段，"无"才是真正有用的。在《道德经》中，还提出了"有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相合，前后相随"等一整套辩证统一的哲学范畴。其"有无相生"，也适用于建筑的空间与实体。

在老子的观念中，无的部分或建筑的虚空部分，具有更重要的作用。建筑正是有了这虚空的"无"，才可以用作避雨遮风的居室，或祀天地、祭鬼神的祠庙坛台，或运筹天下、号令四方的殿堂，或以其虚空来衬托实体的庭院。

如果说，西方古典建筑，更注意外在形体的造型与装饰和结构的"坚固"，更注重于建筑体量的高大，故着力于结构的改进，热衷于风格的更新，使得西方的建筑史，呈现了起伏跌宕的面貌。西方建筑又比较重视单体建筑内部空间的创造，它是三度的，有着长、宽、高的明确尺寸，更具立体感。建筑的外部造型，也更具雕塑感。中国建筑恰恰相反，其建筑匠思，不着意于建筑实体部分的坚固久远与华美豪奢，而更重视空间与实体的相互协调。由于古人一整套天人合一的宇宙观和自然观，中国建筑更着意于建筑沿着水平方向延展的群体组合和由群体所围合的空间（庭院）的经营。可以说，"群"是中国建筑艺术的灵魂。中国建筑给

人以平面展开的印象，其庭院空间是露天的，二度的，只有长、宽两个尺度；在中国人的观念中，这种主要体现为庭院的、相对单体可称之为“外部空间”的空间，就围墙所限定的整个建筑群而言，又成了内部空间。其单体的内部空间则比较简单。换句话说，中国人在实践中，表现出对建筑的实体部分有意弱化的倾向，而对由建筑群体组合成的空间的追求，则有着比较浓厚的兴趣。总之，中国人在建筑的群体组合上更见用心。如果我们称西方建筑是“雕塑式”，中国建筑就是“绘画式”的了。中国的建筑空间，确实具有中国画一般的气质。梁思成在谈到中国与西方建筑的区别时说过：“一般地说，一座欧洲建筑，如同欧洲的画一样，是可以一览无遗的；中国的任何一处建筑，都像一幅中国的手卷画，手卷画必须一段段地逐渐展开看过去，不可能同时全部看到。走进一所中国房屋，也只能从一个庭院走进另一个庭院，必须全部走完，才能全部看完。”[1]梁先生还说：中国建筑“与欧洲建筑所予人印象，独立于空旷之周围中者大异。中国建筑之完整印象，必须并与其院落观之。”[2]。

这里说的“欧洲的画”其实也是雕塑式的，注重于立体感，仔细描绘了对象的体积和阴影，“再现”对象的实体形象。中国画并不注意于对象实体的再现，却更重于找到对象与自己心灵相通的那一点，然后通过飞灵流动的线，把它“表现”出来。总之，这种在二度平面上展开的一个一个庭院及其组合，恐怕就是中国建筑空间之变化无穷的奥妙所在。当然，如上所言只是从最宽泛的角度对中西两种建筑风格进行宏观概括，如果具体到每一建筑的单体造型，中国建筑并没有放弃对具有雕塑美的体形体量的追求。

要阐释上述中国建筑空间特性的由来，有必要追溯到中国人空间观的产生过程。

第一节　空间观念缘起

人们对其赖以生存的空间的认识，有一个从具体到抽象，再由抽象到具体的过程。每一个民族，在其原始时期，由于不同的空间体验，而萌生、积淀了不同的空间观念，渐渐在民族的潜意识中，形成某些相对固定的空间模式，并深刻影响着这一民族建筑空间的创造。

上古三代时期，展示给人们的是一个中央为虚空的空间图式。

中国人最早认识空间，是从太阳的朝起夕落开始的。“日出而作，日入而息”的上古先民，在每日的劳作与相应的祭仪中，渐渐注意了日出与日落的方位，久而久之，人们将太阳升起的方位称为“东”，将太阳落下的方位称为“西”。

根据文献记载，上古时代夏族和商族曾并存生活了很长的时间。夏人注重参星的观测，而商人较注重于商星的观测。古诗上有“人生不相见，动如参与商”，这两颗星一东一西，此出彼没，永不相遇。夏人与商人的星象观测，强化了东、西两个方位概念，从而逐渐演化出一种巫术礼仪形式。在甲骨文中记载了祭祀“东母”和“西母”两位方位神的仪式。在后来的文化演绎中，她们成了“东王公”和“西王母”，西王母甚至具有了仅次于至上神的神位。据学者的研究，迄今尚未发现有“南母”或“北母”的称呼。这也似乎暗示着，初民们最早的空间方位观念是由东和西构成的。

东和西为人们提供了一个线状的二方位中间为虚空的空间观，也提供了一个神秘的数字“二”，与之相对应的一系列二方位概念，深刻地影响着人们的原始意识。人们从天与地，上与下，前与后等直觉的空间观念中，渐渐萌生了二元论思想。由此衍生的阴阳、否泰、刚柔、雌雄、黑白、损益等二元论的哲学观念，深刻地影响了中国传统文化的各个层面。在古代中国人看来，二是一个具有广泛覆盖性和包容性的空间数字。

在以后的观念发展中，又逐渐形成一个平面四方位的概念，人们意识到除了东、西之外，还有南、北两个方位。东西南北是一个平面的空间图式。

对平面四方位空间的认识，至迟不晚于甲骨文时代，甲骨文中有关于四方、四风及其祭祀方式的记述。有趣的是，凡对四方与四风进行祭祀的卜辞中，总要重复一二三四几个数字。

辛亥卜，内贞：帝（禘）于北方曰勹，风曰殴，桒年。一二三四。

辛亥卜，内贞：帝（禘）于南曰光，凤（风）曰乞，桒年。一二三四。

贞：帝（禘）于东方曰析，凤（风）曰劦，桒年。一二三四。

贞：帝（禘）于西方曰彝，凤（风）曰彝，桒年。一二三四。[3]

在这里，数字与方位形成一种神秘的契合。

在对空间方位感知的同时，人们又感觉到了空间与时间的关联，由东西与晨昏的关系，渐渐地将东方与代表生命与活力的春天相关联，而将西方与代表垂暮与消沉的秋天相联系，接着，将南方与夏日，将北方与寒冬，一一建立了对应的联系，使四方与四时相对应，因而也使四这个数字具有了某种神秘的意义（图16-1）。

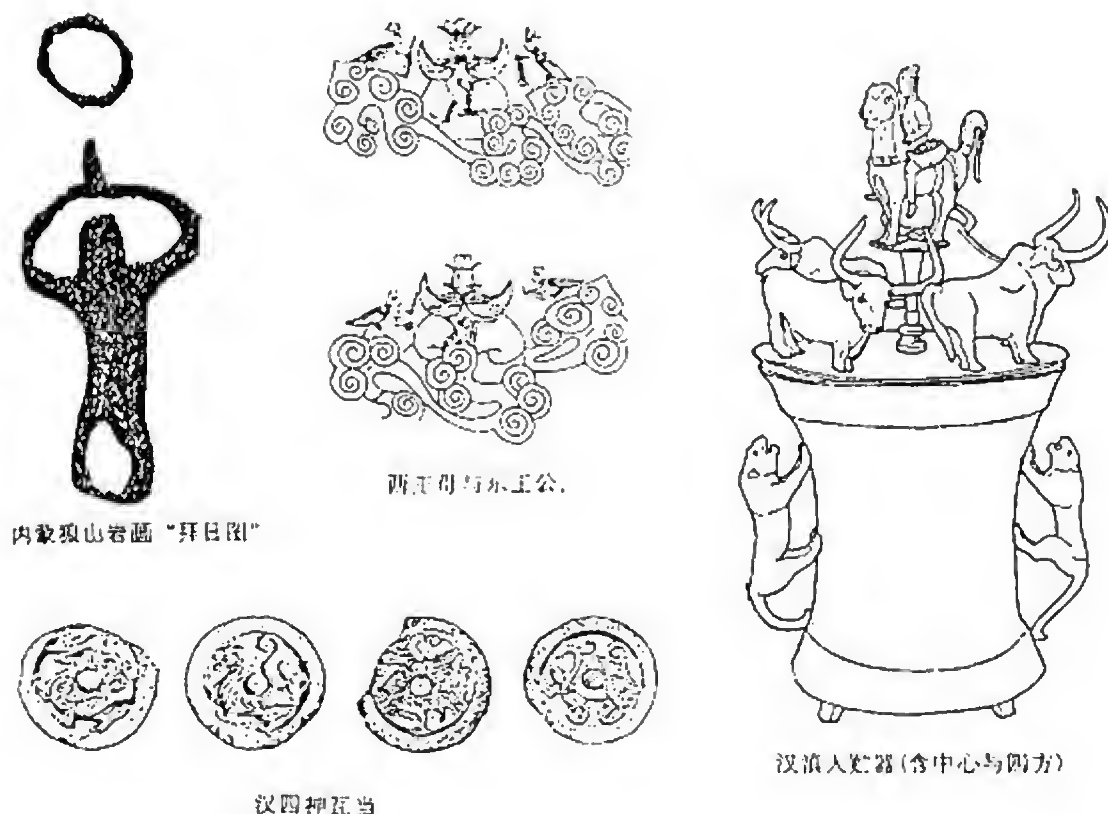
《尚书·尧典》还透露，在更早的上古尧时，人们就已经产生了四时、四方，乃至四风的相互关系，如帝尧分命羲仲、羲叔、和仲、和叔，叔仲四人，领四时，宅四方，合四风，御四民，使方位、时间和社会政治都纳入一个统一的空间图式。

在进一步的空间认识中，人们又意识到了“八”的存在，这也是一个平面展开的空间图式。即在东西南北四个基本方位之间，增加了东南、东北、西南、西北四个亚方位。由四方衍生的八方，以后成为中国人观念中能够涵盖平面展开的空间图式所有方位的代表。所谓天有八极，地有八方，就是它的反映。由此，“八”也就成了一个重要的神秘数字。

位于六经之首的《周易》，产生在春秋以前，为中国经书难解之最，连孔子也为之韦编三绝。正是在《周易》中，最早提出了中间为虚空的平面空间图式。周易的核心是“八卦”，有所谓伏羲演先天八卦，周文王演后天八卦的说法，先天八卦与后天八卦虽然在卦位的排列上有很大不同，但都是按八个正方位布列、中央为虚空的图式。《周易·系辞传》更明确提出：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”显然，周易作者的空间思考，是沿着无（太极）、二（两仪）、四（四象）、八（八卦）等中空的平面空间图式延展的。

平面八方位的空间，除了在“八卦”观念中得到体现以外，也见于楚人的天由八柱支撑的思想。

人们对于空间观念的感悟，并没有纯然停留在平面上，而是渐渐地将天、地或上、下的方位，与平面展开的空间方位东南西北或前后左右组合在一起，终于形成了立体空间的图式，其代表性的神秘数字是“六”，



内蒙阴山岩画“拜日图”

西王母与东王公

汉四神瓦当

汉滇人贮器（含中心与四方）

图16-1 神秘数字及其方位

中国人的所谓“六合”，即是这一空间图式的衍生。关于“六”，《管子》曾谈到：“昔者黄帝得蚩尤而明於天道；得大常而察于地利；得屠龙而辨于东方；得祝融而辨于南方；得大封而辨于西方；得后土而辨于北方。黄帝得六相而天地治，神明至。”由此可见，黄帝设六相，而天地四方备焉，则黄帝的空间图式已演化为包括天地在内的“六方”了。

如上所述的空间观念与图式，有一个十分重要的特征，即是由神秘数字二、四，或八、六等所代表的偶数方位所界定的线状的、平面的或立体的空间图式，其内部都是“虚空”的。

人们在对外在空间的感悟中，也有一个自我意识的觉醒过程，渐渐地将自我加入到空间图式之中。从直觉中，人们意识到，外在的空间，无论是线状的、平面的，还是立体的，都是从体验该空间的人的自身出发的，人其实居于任一空间图式的中心地位，没有人的参与，就无从谈起前后、左右和上下。于是，这一中空的纯客观的空间观念开始发生了变化，变化的根据，就是对本体“一”的认识与重视，这大约产生于春秋战国时代。

老子生活在春秋时代，他在《道德经》第四十二章写道：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”老子提出的是一个以“一”为本的空间图式。一为本体，本体之拥持为二，本体与二之合则为三，三为最基本的空间单元。老子进一步解释了这一空间图式，即“万物负阴而抱阳”。负阴抱阳，物在其中，而负阴抱阳之物，当为空间之中心即本体的所在。阴阳者，容器也；本一者，器中之物也。屈原《天问》中所谓“阴阳三合，何本何化?”当也是这个意思。管子说：“一者本也，二者器也，三者充也。”（《管子》卷十四）这似乎是对老子空间图式最好的说明。一为本，即本体之所在。二为器，器者，容器也，恐怕就是“本一”所负之阴与所抱之阳组成的空间。三为充，将“本一”置入中空的“器”中以“充”之，则为由主客体合成的完整的空间图式。

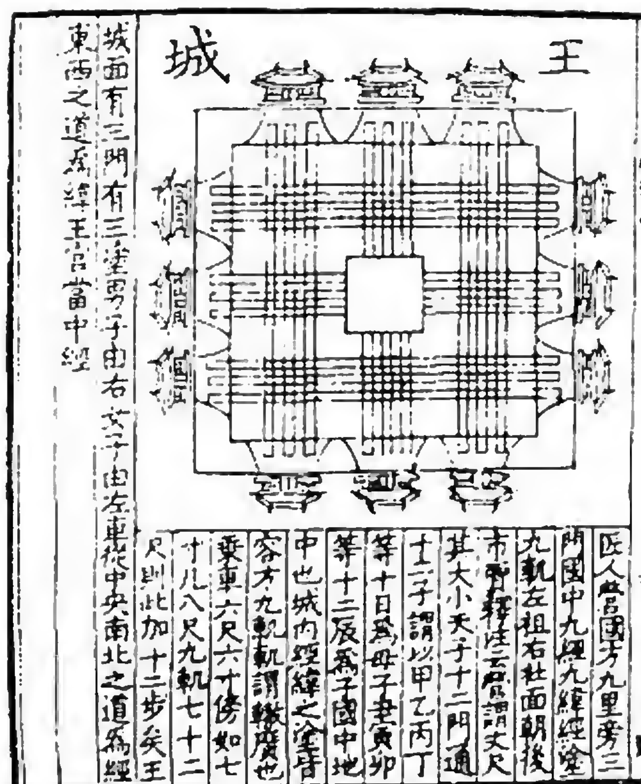
作为本体的人的介入，使古代中国人的空间观产生了一个巨大的飞跃。在诸多外在方位之间，人这个本体所在的方位，是以“中”为代表的，中心的概念应运而生了。

其实，任何一种文化中，都有强烈的“中心”的观念，并影响到该文化建筑空间的创造。米•埃利亚德在谈论宗教的神圣空间时说到：“没有事先的定向，什么事也不能开始，什么事也不能做。而且任何一种定向都意味着需要一个固定的点。正是由于这个原因，宗教信徒才总是试图在‘世界的中心’确定他的住所。”埃利亚德举出了一些不同文化的例子，来证明这种“中心”观念的普遍性。比如，罗马人认为，罗马的中央曾是一个孔洞，称为 Mundus，被解释为地球的肚脐，而“每个拥有一个 mundus 的城市都被认为是坐落在世界的中心，即坐落在大地的肚脐上的”。在伊朗，“宇宙被想象为中间有个像肚脐眼那样的大孔道的六辐车轮。……‘伊朗国’是世界的中心和心脏；因而，在所有其他的国家中它是最宝贵的”。在犹太人那里，圣城耶路撒冷被看作“人世上离天最近的地方”，不仅在平面上是地理世界的中心，而且在垂直线上也是上界与下界的中心[4]。

在中国人的空间观念中，“中心”同样具有十分重要的地位。周人将天下四方按矩形环状放射的空间模式，分为五个层次，称为五服。其中央为王服，为天子所居，由此向外，逐层为霸服、野服、蛮服和荒服。《山海经》中的地理描述，也以神话的形式，曲折反映了这种五方五服的地理空间概念。《管子》卷十八明确提出了“天子中而处”，《吕氏春秋》并将之具体化为“都城居天下之中，宫城居都城之中，庙居宫城之中”。《周礼•考工记》中所描述的周王城，即是一个以宫城为中心向四周以方状平面铺开的空间模式布局（图 16－2)。

可以想象，这种普遍存在的关于“中心”的思想，应当是观察者自身体验到的。《吕氏春秋》谈到了观察者的这种特殊体验：“东面望者，不见西墙；南乡（向）视者，不见北方”。惟有人居于中央，才能明了上下四方的相对关系，以人为本位的空间观念从此建立，甚至影响到中国人强固的人本主义思想的建立，成为贯穿中国文化的一条哲学主线。

由于“中”的确立，代表空间图式的神秘数字系列也开始发生了变化。人们意识到作为人本体代表的



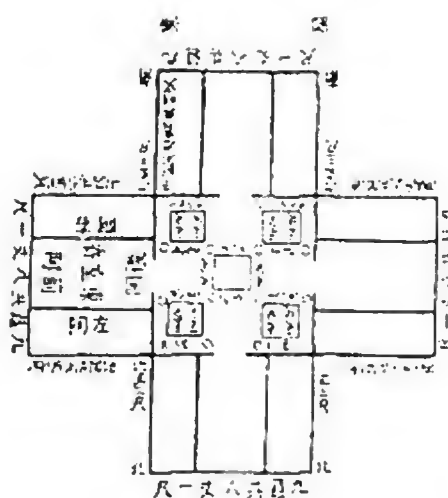


图 16－2　王城（左）与明堂（右）体现共同的平面方位



图 16－3　体现平面九方位的军阵

“一”的存在，以“二”为代表的线状空间，加上这个“一”，就确定了包括主客体在内的最基本的三个方位，如东、中、西，前、中、后，上、中、下。由此，“三”就成了代表这个空间图式的神秘数字。

“三”这个数字在各种文化中是如此重要，以致于在几乎所有的宗教文化中，都存在神圣的“三位一体”的概念，包括古埃及文化、古印度文化、基督教文化，以及中国儒教和道教文化。只是其他文化中的三位一体观念淡化了“人”作为本体的存在，而带有纯粹宗教神学的意味。而中国人以儒学为本的三位一体概念，以天、地、人三才的形式，保留着人们最初感觉到的以人为“中”的空间体验，并将这种体验以人本主义的观念，贯穿到中国文化的各个方面，甚至如董仲舒对“王”字的解释：“古之造文者，三画而连其中者，通其道也，取天、地与人之中以为贯，而参通之，非王者孰能当”（《春秋繁露》卷十一）。

从线性空间引申到平面空间，人们在四个方位之间或在平面八方位的基础之上，加入了人的本体的“中”，即发展出“五”或“九”的空间图式。关于九方位的观念，在中国体现最鲜明的莫如“井”字形的构图，这方面可以举出大量的例证（图 16－3）。发展到立体的空间图式，人们在由上下与四方组成的六合空

间中，加入了“中央”，也意识到“七”的空间图式。

人们对于空间的领悟，有一个十分漫长的过程，对此，卡西勒做过深入的研究。卡西勒不相信人类靠着最初的感觉印象，就能够分辨上、下、前、后、左、右、中等空间方位。他认为，反映人类空间观念的“每一个数字，几乎都与神话的巫术的崇拜与禁忌有关。……人类学资料显示：在神话与巫术中，人们对数都有着一种神圣的恐惧感，而大多数巫术都是数的巫术”。卡西勒更具体地指出，无论在北美印第安人的宗教中、澳大利亚的土著神话中，还是在中国的神话思想中，“四”这个数字，都与宇宙的普遍形式东、西、南、北四个方向有关，而“五和七则分别在四上加了一个中和上、下，它们都是在部落或宗族进行祭祀活动中得以确定的”[5]。

第二节 空间图式的文化抉择

中国人的空间观念是在线状的二方位中间为虚空的二度平面体系（即东、中、西）上展开的。相比之下，西方人的空间更多体现了三度垂直体系（上、中、下）的特点。似乎可以从文化基因的这一根本层次推其缘由，探寻不同空间图式的文化抉择。

希伯来人一开始就确立了以上帝为主导的七方位立体空间观，上帝七日创世之说，以及在旧约中比比皆是的有关圣数“七”的记述，包括所罗门王用七年时间建成辉煌的耶路撒冷圣殿，都透露了这一点。值得注意的是，犹太文化，以及后来的基督教文化，都承认上帝的至高无上，期待着人对上帝的天国的最后回归。人们仰望苍穹，时时盼望着自己的灵魂最终能够进入天国的乐园。因此，在犹太人以及基督徒的观念中，强化了垂直系统的空间系列。人们最初造巴别塔（《旧约全书》创世纪第十一章），以及后来造摩西圣殿，造所罗门圣殿，造基督教堂，归根结底，都是想创造一个能够顺利到达天国的门和路。人们最恐惧的，则是最终得不到上帝的赦宥，使灵魂堕入地狱的深渊。

正是这一强烈的观念，固化了西方人对垂直系统的空间观的强调，使人们对表征垂直系统的七方位立体空间图式取得认同。这不仅表现在西方人对“七”这个数的重视上，还表现为西方建筑更注意立体的效果，更着意于向上、向下的发展方面。

从文献中，我们发现，在上古三代时期，中国人对空间的认识，展示给人们一个中央为虚空的平面空间图式，同时也有着对垂直系统空间的意识。这在庄子的学说中反映较多，如他对天地上下和“六极”的强调。庄子极言南北，罕言东西，而南、北二字，在古人的概念中，又常借称为天地，所谓“天南地北”，这可以从侧面说明“神话宇宙模式中的垂直系统，在庄子的思想中占据着主导地位”[6]。庄子神话中所表述的空间图式，“六极”的概念也十分明确。他说：“在太极之先而不为高，在六极之下不为深。”（《庄子·大宗师》）提出的是太极和六极。太极者，混沌也，高居于玄冥之上也，先于创世之初也。六极者，天地四方也，宇宙秩序也。六极之下则为幽冥之地，深不可测也。庄子又说：“予方将与造物者为人厌，则又乘夫莽眇之鸟，以出六极之外而游，无何有之乡，以处广垠之野。”（《庄子·应帝王》）这是何等的气魄，在这里，庄子的欲出六极之外，须乘莽眇之鸟，立体的垂直方向的空间体系表述得相当清楚了。

先秦文献中四极、八极的概念，显然是对平面上分布的大地四方或八方而言。但无论六极、四极还是八极，都没有“中”的地位。春秋战国以后，随着人的自我意识进一步觉醒，人们才开始在空间图式中，加入了人的本体方位“中央”。由此对“七”这一神秘数字给予了相当的肯定，这从民间传说中关于“七夕”或七七四十九天修炼等观念中得到反映。中国传统中，尤其是荆楚文化中，曾有七天创世的神话传说，与犹太系统中上帝七日创世说不谋而合[7]。但在实际的文化发展中，七方位的立体空间观念，并没有在中国得到发展，而备受儒家青睐的五方位或九方位的平面空间观念最后被确立，平面的、以人为中央的空间观终于占据了主导地位。

这是一种文化的抉择，当人们的空间意识逐渐觉醒，并最终清晰地认识到天地四方和人的本体的存在时，他们需要对已经积淀在意识中的诸多空间观念加以整理，并选择一种最切合本民族特点的观念，加以深化，并使之外延到文化的各个领域。不同的选择，最终确定了不同的文化结构。

这一抉择，是与儒学在中国思想界的巨大作用分不开的。在法家著作《尸子》一书中，对四方、四时和四德已有了一个简略的说明："天地四方曰宇，往古来今曰宙"，这是中国人的时空统一论；接着，又指明了东方为春为忠，南方为夏为乐，西方为秋为礼，北方为冬为信。方位、时间与人道中之忠乐礼信，就这样综合而成为一个中空的四方位平面空间图式。在《孔子集语》中，这种天道与人道结合的关系，又发展成一个含中的五方位平面空间图式。孔子认为，东方为仁，为震；西方为义，为兑；南方为礼，为离；北方为信，为坎。然而，"四方之义，皆统于中央，故乾坤艮巽，位在四维，中央所以绳四方，行也，智之决也，故中央为智"。孔子将最能表征人的主体意义的"智"作为中央，将规范人的行为的仁义礼信作为四维，昭示了在五方位空间图式中，人是居于中央的本体。

其实，在公元前的一千年间，中国人与希伯莱人一样，都已经形成强烈的唯一神的思想。在希伯莱人那里，唯一神是上帝耶和华，而对于周秦时代的中国人，则是至上的天或帝，也称上帝。但在以后的发展中，与西方人的选择相反，尽管中国人一直没有完全放弃对上界的追求，如夸父逐日、嫦娥奔月等神话想象以及魏襄王造中天之台、汉武帝造通天台等实践尝试，但是以人本为先而务实的中国人，最终还是选择了"绝地天通"，心甘情愿地立足于现实的大地。

所谓"绝地天通"，是中国古代文化中十分有趣的一幕。传说上古时代，神人交叉混杂，为了使人们明确认识到自己的卑微，避免人神混杂，帝"乃命重黎，绝地天通，罔有降格"，其意在于阻断神与人的自由交往，这与犹太神话中上帝发现人类建造通天之巴别塔，乃变乱人们的话言使建塔之业功亏一篑的故事，异曲同工。只是西方人并没有因此而中止对上界的追求。而中国人则以知天安命的务实态度来对待这一切。孔子"不语怪力乱神"，经常以"未能事人，焉能事鬼?"和"不知生，安知死?"等语句积极地提醒人们注意人事。郑国人子产亦明言："天道远，人道迩，（天道）非所及也。"（《春秋左传》昭公十八年）表示了同样的态度。

"绝地天通"观念，在佛塔类建筑中体现得最为鲜明。在西方或伊斯兰建筑体系也有塔形建筑，一味强调垂直竖高的体形，直指苍穹；塔身封闭，一般不可登临眺览。而中国的塔却在总体竖高的体形中，用许多水平层（各层腰檐和平座）大大弱化了一味升腾的意象，而时时回顾大地。塔身一般可以登临，透过窗子和平座，可以眺览大地，人与人的现实生活所依存的大地一刻也不分离。

此外，主要在老庄哲学和道家文化中，还表现出一种强烈的对坤柔精神的强调，所谓"知雄守雌"，"知白守黑"。这种对坤柔的强调，也体现在平面五方位体系中以人为本体的中央，渐渐演化为象征坤柔的地或土，而使人居之，即以土居中的空间图式。正是这一态度，进一步淡化了人们对七方位立体空间观的认同，也淡化了对天的阳刚宏大、空阔玄远意境的追求，而突出了对五方位或九方位的平面延续的空间观，肯定了对大地或土的依赖。在对于建筑美的创造上，不仅从整体上倾向于与大地的亲和，也从单体造型上强调柔美的风格，如反宇凹曲线和凹曲面的广泛应用，都反映了以坤柔为主要特征的中国古代建筑文化的基础。

这种文化抉择，具有不同寻常的意义，最终成为中国建筑空间观的强固基因。

第三节　外部空间的三种模式

中国建筑的空间经营，主要体现在庭院空间。对于庭院的虚实相生的布局，主要有三种基本模式。第一种常用在带有神秘象征意义的、需要更加突出主体的场合，有十字轴线，庭院正中高大的建筑主体是构图中心，势态向四面扩张，四周的构图因素远比它低小、四面围合，势态向中心收缩，并与中心取得均衡，可谓

外虚内实，或称为明堂式。第二种应用最多，单体建筑沿庭院周边布设，其中一面（经常是北面）的建筑最大最高，势态向内向前，是构图主体，其他建筑三面围绕，势态与之相抗而取得均衡，庭院中心则没有建筑，可称之为外实内虚，或可名之为四合院式。以上两种都属于规整式，另外还有一种自由式空间格局，主要表现在园林中[8]。

一　明堂式

中国历史上记述最多且争论最久的建筑，恐怕就是明堂了。明堂是一种合祭祀、政教两种功能为一体的礼制性建筑，相传最早由黄帝创建，称为“合宫”，历三代都有所建造，夏称“世室”，商称“重屋”，周称“明堂”。

黄帝合宫的形式，已不甚了了。记载中最早的明堂布局为夏世室，有所谓“五室”之称：“夏后氏世室，堂修二七，广四修一。五室。”据近人研究，这里说的“五室”，结合有关世室的“一堂”、“四旁”、“两夹”的记载，以及可能属于夏晚期的偃师二里头宫殿遗址柱网布局，可能与“堂”、“旁”、“夹”等房间共处于一栋长方形殿堂之中，还不是十字轴线对称的格局[9]。

关于殷商重屋，记载说：“殷人重屋，堂修七寻，堂崇二尺，四阿重屋。”其平面形制颇难判断。殷人属古东夷集团，在空间观念上，似乎倾向于七方位的立体空间图式，似可推断，殷人也并不十分追求属于平面空间图式的、具有十字轴线的五室或九室的平面布局。与夏人同为北方华夏人后裔的周人，其明堂五室：“周人明堂，度九尺之筵，东西九筵，南北七筵，堂崇一筵。五室，凡室二筵”。这时的明堂，据《太平御览》中所引《礼记·明堂阴阳录》，已可肯定采用了十字对称的布局方式，“明堂之制，周旋以水，水行左旋以象天，内有太室象紫宫，南出明堂象太微，西出总章象玉潢，北出玄堂象营室，东出青阳象天市”，显然是东南西北中十字轴线布局。这里的紫宫、太微、玉潢、营室、天市，都是天界的星垣。以地上建筑的五室象征天上的五座星垣，显然是比照天界来创制地上的平面五方位空间。

明堂的这种布局，可能与五行观念有些关系。五行学说始见载于战国邹衍，周明堂的五室和邹衍记载的五行，都应当是在上古先民逐渐确立了平面四方位或平面五方位的空间图式观念的基础上形成的。五行学说创立以后，人们解释明堂，就多以五行、五方、五时、五色来应会，去做“天人相应”的工作了。

明堂之为五室，是在某种巫术礼仪中形成并逐渐确定下来的。在殷商甲骨卜辞中，已可以看到这种巫术礼仪的痕迹。卜辞所记商代宫寝建制，除中室或大室外，已有关于四方四室的记述。据近人研究：“《明堂月令》言，天子春居青阳，夏居明堂，秋居总章，冬居玄堂。随着时令推移而异其居室的方位，近世学者多疑出晚周阴阳家言；今以甲骨文证之，知周王随时异室的制度，正自商王春、夏、秋、冬分居四方四室的祭仪演变而成，这也是‘周因于殷礼’的一端。”[10]

《明堂月令》出于《吕氏春秋》，其中说，天子由孟春月始，按照太阳在天空中的位置，选择不同的居室，着不同颜色的服装，食不同口味的食物，听不同的音乐，祭不同的神祇，办理不同的政务，在十二个月内住完五个方位的各个房间。这显然是一种带有巫术祭祀仪式性质的起居方式，而天子本人，就是一个大祭司。

《墨子·迎敌祠》中记载的军事巫术祭仪，也与明堂布局相类，采以四方、四色、四牲的方式。类似的巫术礼仪还可见于古老的太子诞礼，系遵循平面五方位的空间图式来进行的[11]。

五方位的空间图式，因五行学说的确定，以后又渗透到生活的各个方面，如用五行来解释天文、地理及人体等。以五行五方象五岳，五岳中的中岳嵩山有两座主峰，称“太室”、“少室”，显然借用了建筑用词。太者大也，太室的本意正是明堂居于中央的大房间，即大室。明堂的五室与五方的五岳，建立起了一种对应关系，或者说，在古人的观念中，天下四方本来就是一座超尺度的巨大明堂。

在明堂的建设史上，还曾出现有五室和九室的争论，特别是在汉魏唐宋间，就这一问题聚讼千年，始终未能有一个明确的结论。

早在周易偶数系列的空间图式中，由基本的平面四方位图式，插入四个亚方位，已形成了平面八方位的空间图式。随着平面五方位的空间模式的确立，平面九方位空间模式，也日益被看重。据《吕氏春秋》："天有九野，地有九州，上有九山，山有九塞，泽有九薮，风有八等，水有六川。"比照天界的分野，地上亦分为豫、冀、兖、青、徐、扬、荆、雍、幽等九州。在九州九野的分划基础上，以农业为本的周秦先民，又比照天界与地界的平面九方位空间格局，将地上的农田分为"井"字方格，即井田制的田亩形式。郭沫若对此论述说："古代必然有过豆腐干方式的田制，才能够产生得出这样四方四正，规整划分的田字"，"那样规整划分的田地，从某一局部看来，是和井字很相仿佛的"[12]。

由井田的分划，又演绎出里邑和国的制度。所谓国，就是国都，《考工记》记述周国都王城规划说："匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市，市朝一夫"，显然是一个按照平面九方位空间图式分划的井字形平面布局，值得注意的是，其中心部分，实际上可能是一个由"面朝后市，左祖右社"四个主要方位与中央的宫殿所组成的典型的平面五方位空间格局。

里邑又称闾邑、闾里，即唐代的里坊，是一种由纵横相交的街巷分划的城市街区，与方整的井田格局十分相像（图 16－4）。

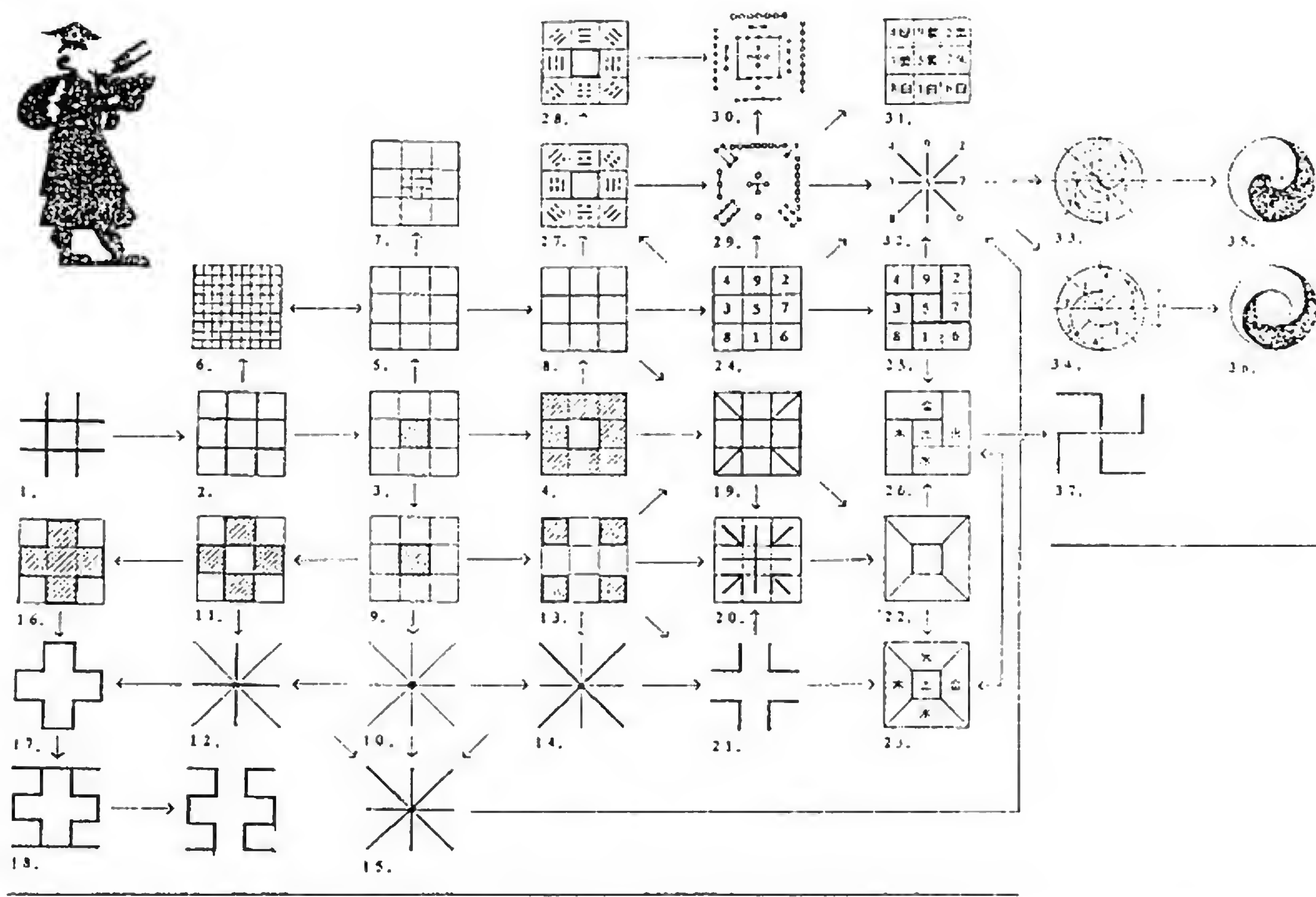


图 16－4　"井"的原型性图式意义

1　井，井干，方井　2　井，井田；画井为田，井开四道，凿井于中；里，井里：井方一里；夫：九夫为井；畴：一井为畴；垓，州　3　井，井里，井邑，乡井：八家共一井；市井：因井为市　4　井屋，井庐，天井：八宅，四水归明堂　5　画州井地：九畴，九垓，九州，九方：营国制度：九宫格　6　记里画方　7　大九州　8　明堂：其归法井田、九室法九州　9　中正，中土，中央　10　中极，中心，中枢　11　四正，四至　12　天心十道　13　四隅　14　四维　15　八极，八维，八通　16、17　五方，五土，五位　18　亚　19　明堂十二总章　20　汉太一九宫式占地盘　21　行，道　22　五方，方中，方上　23　五行相生　24　明堂九宫：二九四，七五三，六一八；九宫算，纵横图　25　天地生成之数：天一生水，地六成之　26　五行相胜，五运终始　27　后天（文王）八卦方位：八卦九宫　28　先天（伏羲）八卦方位　29　洛书九宫　30　河图　31　紫元飞白　32　八卦算：针指八方，位阙从天；汉太一九宫式占天盘　33、34　圆生于方，方数为典，以方为圆　35　八卦太极图　36　明来知德《易图》　37　万方

隋唐对于明堂形制的争论，已集中在五室、九室之别。隋宇文恺曾作明堂模型："下为玄堂，堂有五室，上为圆观，观有四门。"（《隋书·宇文恺传》）"重檐复庙，五房四达，丈尺规矩，皆有准凭。"（《隋书·礼仪志》）显然是一个五室的格局。有唐一代，仅由武则天在洛阳建立了一座明堂，既非五室，亦非九室，是一座外为三重楼阁、内有中心柱通贯上下、周有水环的伟大建筑。

实际上，五室与九室的空间观本质上是一致的，都符合平面分布的五方位格局，以期同五方、五色、五行、四时、四神等宇宙时空模式相吻合，使人的建筑与宇宙的空间、时间达成某种契合。九室只不过进一步丰富了五室的四隅（图 16-5）。

出现在明堂上的典型平面五方位空间图式，现存最早的遗址是西汉长安南郊（今西安西郊大土门村）元始四年（4）所建的"明堂辟雍"。根据考古发掘与复原设计，这是一座中心为筑夯土台的高大建筑，夯土台四周为室或堂，及左右"个"或"夹"。中央夯土台顶为大方室，即太室，其四隅各有一个小室。在中心高大建筑四周，有方形围墙环绕，四面各有一门，墙内四隅各有一座曲尺形低小群房，面向中心。整体组合内实外虚，有十字轴线，呈向心式[13]。

汉长安南郊还有王莽九庙建筑群见存，组群中的十二座形制相仿的建筑，都与上述明堂辟雍类似，也都有十字轴线，四面对称[14]。

在九庙四门位置发掘的瓦当，其上纹样不同，东门青龙、西门白虎、南门朱雀、北门玄武，显然是以四神表示方位，说明这组建筑，不仅在平面上，而且在象征意义上，与五方、五色等五行学说密切相关。

类似的内实外虚实例，也常见于其他建筑，如战国盛行的高台、汉代坞壁、汉唐陵墓，以至明清天坛圜丘等礼制建筑，以及某些园林和寺庙的局部等。南朝初有一种称为魂瓶或谷仓罐的随葬品，盛行于南方，多为青瓷器，在瓶顶堆塑出一组楼阁建筑群，也是明堂式的布局（图 16-6）。多在一个平台上布置有十字轴线四面对称的组群，中央为一个四坡顶的大室，四隅各一小室。平台以下，四隅设四个角楼，前后为三重檐楼阁，左右建筑类似门阙。

武威东汉墓出土的陶楼院明器，平面方形，四周围墙，墙内居中是一座高耸的望楼，墙上四隅各有一座角楼，也是十字对称内虚外实格局[15]。类似的例子，还有广州出土的东汉晚期称之为陶城府其实也是坞壁的明器，平面也是方形，四周绕以高大墙垣，墙上四隅设角楼。

四川新繁出土的一块画像砖，细致记录了汉代一个市场的布局。市方形，四面围墙，各开一门，其布局大意正与《三辅黄图》所称的汉代市场"方市阓门"相合，门内市街纵横相交呈十字形，在市中心即十字交点上建市楼，楼上悬鼓[16]。

隋唐长安城中的东市、西市，有井字形街道，将一个方正的平面分为类似九宫格的九个方形区域，市门四达，以象征四方贸易的畅通和繁荣。《魏都赋》中的"廓三市而开阓，籍平逵而九达"，说明曹魏的市街也采取了类似的布局方式。此外，如宋画《金明池图》中的圆形水殿、宋画《黄鹤楼图》中的黄鹤楼，都是类似明堂式的布局。

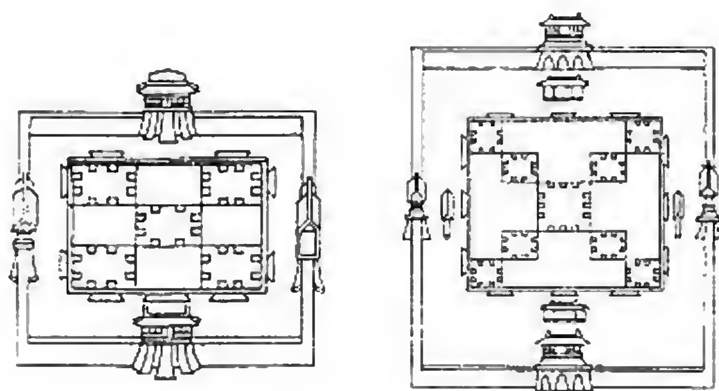


图 16-5　明《三才图会》绘五室与九室明堂

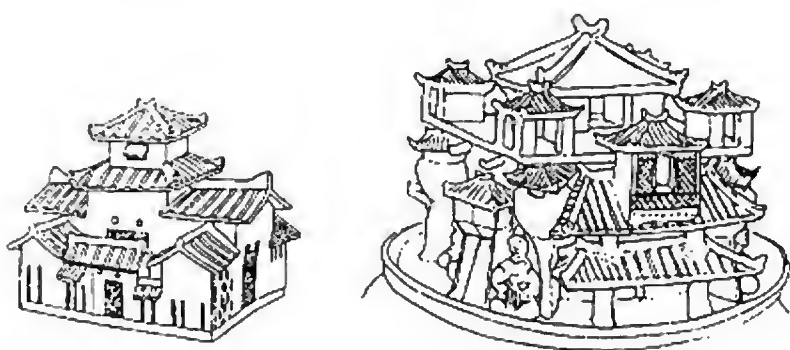


图 16-6　明堂式布局

左　汉明器；右　东晋魂瓶

明堂式布局具有十字轴线，中心对称，着意于在东西南北几个主要方位上的均衡处理，即十字轴线基本处于均衡的地位，不很突出纵轴线。位于组团中央的建筑，在明堂为太室，在市街为市楼，都是空间构图的中心与视觉焦点，势态向四周放射。四周建筑都是它的陪衬，势态向中心收束，达到自身的平衡。这样的处理，使建筑的空间与外在的宇宙形成某种心理上的同构关系，从而达到“天人合一”的理想境界。

在某种情况下，明堂式也有变体，如唐长安大明宫麟德殿。麟德殿一区四周以低矮回廊环绕，回廊院正中是一座由四殿合成的巨大建筑，虽然以纵轴线为主、不是中心对称而是轴对称，但其强调中心主体的意图仍十分明显。汉唐至北宋帝王陵墓，在陵丘四周建方形围墙，四面辟门，有十字轴线，属明堂式，但常在南门外布置长长的神道，整体上纵轴比横轴突出，也是明堂式的变体。

这种平面五方位的空间图式，还反映在装饰图案上，典型的如瓦当纹饰。许多汉代瓦当在圆形当面上用十字线道分成四个区域，十字的交点有一个圆形乳突，基本构图属平面五方位布局。类似的纹样见于汉代铜镜，如规矩四神镜、规矩五灵镜等。据学者们的研究，这些镜饰都具有宇宙模式的象征意义（图 16－7）。

以明堂为典型代表的平面五方位空间布局，反映了中国建筑空间构图的基本原则：重视群体的组合及平面上的展开，不过分追求单体的兀然突立和垂直方向的延伸。对建筑组团中央主体的强调与突出，似乎使人感到自身的本体意识也加强了，显然与欧洲中世纪教堂的空间意匠大相径庭。

二　四合院式

与平面五方位或平面九方位空间图式相应，基于平面四方位的空间图式在中国建筑中渐渐推衍，固化为又一种常用的基本空间布局方式，即四合院式。它同明堂式一样，也都源自古人的平面式空间观念，同样体



图 16－7　汉规矩方圆镜表达的四方八位

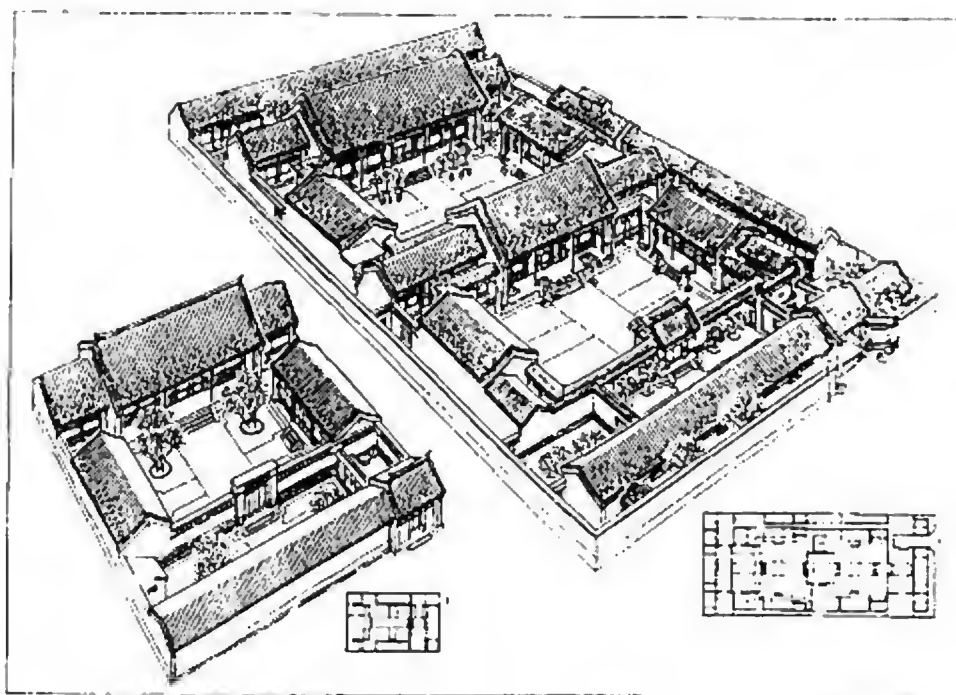


图 16－8　四合院—北京民居

现了中国建筑空间构图原则，即重视群体组合和平面展开，不追求单体的孤立和垂直的延伸。

典型的四合院式空间布局的特点是中央虚空，建筑布置在四周，围成院落，外实内虚。其起源也很古老，现存最早的实例见于陕西岐山的先周（时属早商）宫殿（宗庙?）遗址[17]。四合院式使用的时间很久远，可以说贯穿于整个中国古代建筑史的始终，岐山之例与晚近的四合院民居或天井民居，布局的原则并无二致（图 16－8）。

四合院式在民居中使用得非常普遍。北方四合院式住宅，院落比较宽大，直接简称“四合院”。南方也有许多四合院。但有些住宅院落比较狭小，又由四面楼房围成，空间相当迫促，所以常不称“院”，而称“天井”。

四合院式住宅的基本单元是一座在四个方向都有房屋围合的庭院，这些房屋面向院落中心的方向常有前廊，连接起来，可以走通。由于中国地处北半球，坐北向南的房间可得到充足阳光，也可避免北来寒风。所以，除非地形地势不利，一般情况下，四合院式民居都是坐北向南的；以北房为正房，东、西房为厢房，南面为倒座，在南面东南角或正中开大门。正房、厢房和倒座房的地位等次有差。这样，与明堂式平面的纵横轴线基本处于均衡的状态不同，四合院式平面更强调纵轴线，所以，四合院式平面布局不是完然自足不再扩展的，如果需要，可以把几个基本单元沿纵轴线串接起来，成为几进。或更在左右各加一条纵轴线，也是多进，形成更大的建筑群。

四合院式住宅也有一些变体，如只有北、东、西三面有房，南面为院墙和大门，称为三合院；或者只在北、东两面或北、西两面建房，其他两面都是院墙，成为二合院（图 16－9）。

除了一般民间住宅以外，宫廷、衙署、府邸和寺观，也大量采用了四合院式空间组合。当然，由于它们一般规模比较大，所以通常都是前后串连几进或更分为左中右三路。

在这样由众多四合院组合而成的大型组群中，各院的地位和规模并不等同，居于中路核心的院落更大，有时比其他院落大出很多，是统率整个院落群的中心。这个院落的布局方式也与一般四合院略有不同：不仅在院落四周建房，在院落内部也常建有房屋，而且是全组群最主要的建筑，称为大殿。可能还不止一座，分前殿和后殿，或前、中、后三殿。现存主要建造于元代以后的较大型寺观就多是如此。若单就在院落内部布置建筑这一点而言，也可以说这种院落是中央虚空的纯粹四合院的一种变体，介乎四合院式与明堂式之间，或者说介乎外实内虚式与外虚内实式之间。这样的院落在大型建筑组群中用得更多。从唐宋敦煌壁画和其他一些资料如汾阴后土祠庙貌图碑等可以知道，这样的院落，除沿周边布置有房屋外，在周边房屋之间经常有通长的回廊，把它们联系起来，形成回廊院。唐宋以后，回廊院仍有使用，只是不如唐宋普遍。

最早的回廊院式建筑空间，见于可能是夏晚期的河南偃师二里头宫殿建筑遗址，其基本空间特征是周围回廊环绕中央主殿，前廊上有门殿，与主殿一起构成纵向主导轴线。主殿前的院庭广阔，反映了实用型的建筑组群较注意于主导方向（而在更重象征意义的礼仪性建筑组群中，为了应合建筑与宇宙的同构关系，则淡化了主导方位，采用明堂式）。

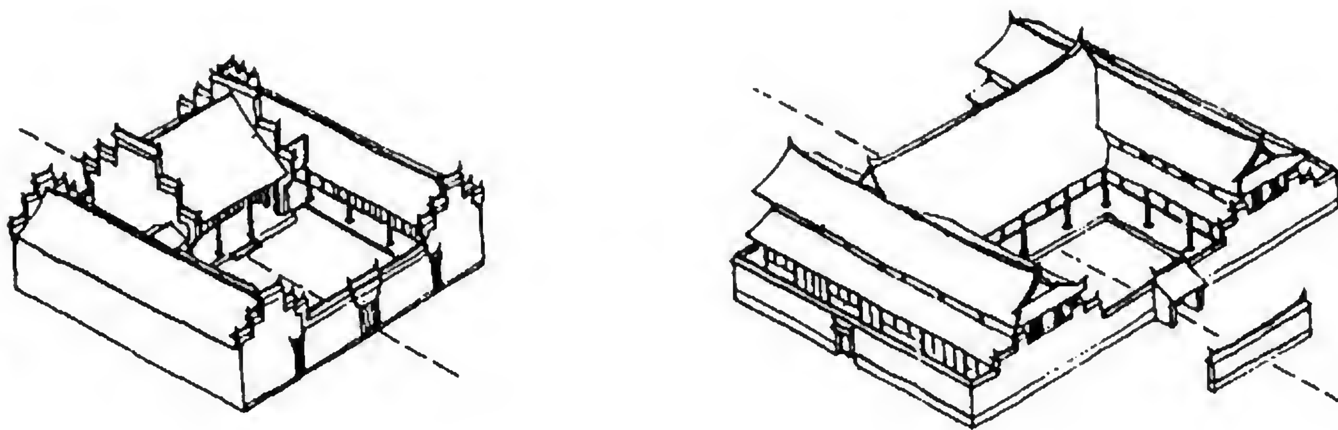


图 16－9 三合院—浙江民居

在敦煌唐宋壁画中，院落内部建造主要房屋的布局方式也出现在住宅之中。

以这种组群方式形成的突出中央的庭院序列，渐渐形成一种定式，唐宋以后在宫殿建筑中沿用，如记载中的唐长安太极宫、已进行过考古发掘的唐洛阳宫，以及宋汴梁宫城、金中都宫城、元大都宫城，直至明清北京紫禁城的宫殿建筑群，都是这样。紫禁城的前朝三大殿和后寝三大宫（也是大殿），是沿主轴线前后布置的两个回廊院式空间组团，它们是整个紫禁城空间组织的核心与中枢。山西繁峙岩山寺南殿西壁金代壁画佛传图中所展示的宫殿建筑群，也使用了回廊院。

由于地形的原因，四合院式布局前后各院的纵轴线常不是一条通长的直线，有时在方向上略作转折或略有错位，多见于山坡地段的寺观实例。

三　自由式

古代中国建筑的自由式建筑组群主要体现在三个方面：一是古典园林建筑，二是某些民居尤其南方民居，三是在某些特殊的宗教建筑群中（图 16－10）。

古典园林建筑的观念特别与古代道家思想相关联。道家向有“道法自然”一说，中国古典园林则以“写仿自然”为其空间和造型创意的基础。所谓“虽由人作，宛自天开”，正是基于这样一种艺术思维。事实上，中国古典园林的构图元素很多，如天然或人工堆叠的山峦、石矶、洞穴，蜿蜒多变的水面，千姿百态的林木、花卉，甚或草间虫吟、枝头鸟鸣、檐角修竹、池畔残荷等，皆可以作为园林景观的构成要素。园林中的建筑，更是园林空间与造型构图所必不可少。园林建筑以造型多样、布局随宜为特征。在私家园林尤其是江南或岭南私家园林中，都不采用贯通全群的轴线处理。建筑由曲廊、折桥、敞轩、水榭、山亭、花厅、月台等组成，空间婉曲细腻，步移景异，富于自然多变的趣味。私家园林可能在个别的小区域也有轴线，但很不明显。皇家园林尺度较大，虽在某些局部采用轴线，但全园仍然转折穿插，充满变化。如北京颐和园东宫门外的宫前区和门内宫殿区，虽有纵贯的轴线，但只及于本区，并不贯通全园，与园内其他部分的轴线形成交错穿插的关系。建筑物的布置及空间展示，在规则严整中，也显出较为活泼的风格。

自由式空间与造型，在民居建筑中也比较多见。中国民居建筑因地方、民族的差异而形式多样，如浙江民居、云南民居、徽州民居、山西民居等，各各不同。其中既有四合院式组合，也有自由式。村镇形态则多是自由随宜布局。各少数民族的住宅，如藏族、维吾尔族、傣族等，与汉族建筑有不同的传承，多无所谓轴线，更是自由式的。与汉族建筑关系深厚的一些民族，既有四合院式，也有自由式，前者多见于如纳西族、白族，后者如侗族、壮族等。

传统中国寺庙多是对称、规则的布局。但藏传佛教的寺庙——喇嘛庙，布局与汉地寺庙全然不同。西藏、青海、甘肃及四川的藏式寺庙自不待言，内地藏汉混合以汉式为主的喇嘛庙，也多在寺内某些局部作自

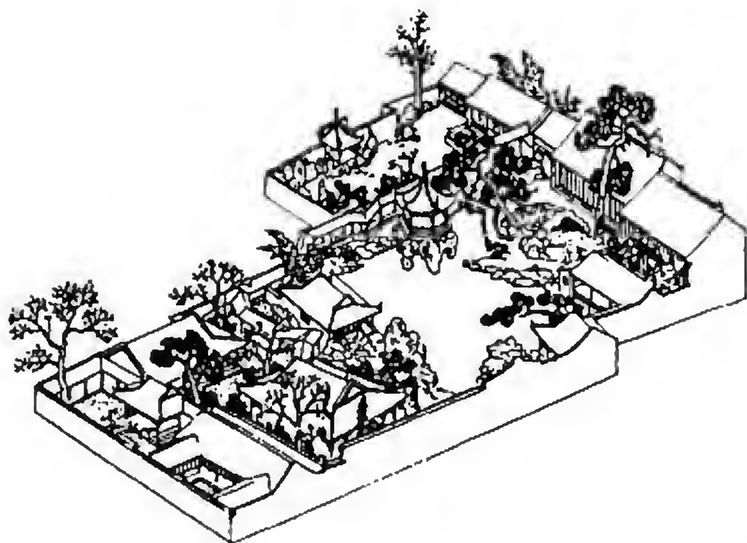


图 16－10　自由式布局—苏州网师园

由式的空间与造型处理，承德普陀宗乘之庙与须弥福寿之庙是典型的例证。

如上述，中国建筑以院落为主要形式的群体布局，其基本空间模式主要是明堂式、四合院式与自由式，前两种又都各有变体，通过它们及其变体，以多种方式进行组合，可以呈现出十分多样化的面貌。比如某些建筑组群，整体上纵轴线十分突出，但在某些重要局部，则采取纵横轴线并重的明堂式，如北京天坛的圜丘和祈年殿，与各自的院墙一起，分别组成明堂式。它们处于包括皇穹宇和丹陛桥在内的大纵轴线的南北两端，就全群来说，纵轴线的作用却得到了加强。颐和园佛香阁处在南起昆明湖边的排云坊、排云门，北迄万寿山顶众香界的一条明显的纵轴线近北端处，轴线上有一系列四合院式院落，但佛香阁包括它的回廊在内，却是明堂式的。而颐和园全园，又是自由式。其他园林也有这种情形，往往以规整严谨四合院式的对称布置，作为起居、飨宴的处所，而全园总体及园内观赏性建筑仍为自由式。河北承德的普宁寺和普乐寺也都强调纵轴线，但位于纵轴线末端的大乘阁和旭光阁均为明堂式。然而，已如本书第十二章所述，这两座佛寺都属藏传佛教，大乘阁和旭光阁的布局虽是明堂式，却另有一套“曼荼罗”的依据。

需要指出，自由式的所谓“自由”并不是绝对的。虽无定式，却有定法，故师从自然的“自由”也自有其法则。其法微妙，其理精深，所以，自由式的空间构图要取得成功，可能比规则式的明堂式或四合院式要更加艰难。

源出于中国人特殊空间观念的群体空间构图，是中国建筑有异于西方和世界其他建筑体系的重大特色之一。在西方或伊斯兰建筑，虽然也有院落式的布局，但无论是在观念的缘起上，文化内涵的性质及其深刻性、普遍性、多样性和重要性上，都与中国建筑不能并论。

四　南北轴向的空间延伸

中国建筑强调南北方向的纵轴线，空间在这个方向上延伸，这不仅是就四合院式布局而言，在某些明堂式布局为主的建筑上也有一定体现，即使自由式的园林，也不免布置一些以南北纵轴为主的小院。大而至中国的城市，包括都城和郡县，都以主干街道和重点建筑形成纵横轴线，而以南北纵轴为主。陵墓也是这样。

在建筑创作中把握主导空间方向，是任何一种建筑文化都会遇到的问题，一旦某种观念性的东西确定下来，主导方向就会作为一种约定俗成的东西，在建筑创造活动中起到重要的作用。

在南北流向的尼罗河两岸生息繁衍的古埃及人，深刻注意到太阳每日由东到西的运行轨道。他们把太阳的朝起夕落，理解为出生入死的完整过程，死亡又是在太阳西沉以后的那一个世界的再生。因此，在尼罗河西岸为死去的法老建造的陵寝，就循着太阳的轨道，垂直于尼罗河，呈东西方向布局。法老的灵柩，沿尼罗河运至岸边，从岸边由东向西进入一个狭长的甬道，直通陵庙，象征着法老像太阳一样，由东向西走过生命与死亡之路。这样，很自然地形成了古埃及神庙、金字塔和崖墓以东西方向为主导的建筑方位概念。

基督教文化的主导方向也是东、西，但方向恰与埃及相反。教堂一般坐东朝西，主要入口在纵轴线西端，圣坛布置在东端，使自西而东进入教堂的信徒们，礼拜时能够面对由教堂东端半圆形窗户透入的朝阳。在中世纪玻璃镶嵌的巨大窗子透入的光线，正好满足了信徒们对天国彼岸与上帝“真光”的向往与追求，人们对上帝的信仰与由上古遗存下来的对太阳的崇拜在这里合而为一了。

伊斯兰清真寺强调信众礼拜时面向圣城麦加的克尔白大寺，所以凡是位于麦加东面的，就坐西向东，麦加西边的则坐东向西。

东西向在中国文化中，也曾占有一定的地位。中国古代曾有过以日出方向东方为尊的传统，但与基督教相反，建筑坐西向东。这种习俗，在契丹族的辽代建筑中仍可见到。在汉族，这一习俗渐变成了一种室内布局方式，如居室为东西向布置，卧榻设在西侧，人们的日常起居均朝向东方，可见于清·张惠言据周《仪礼》所绘《仪礼图》中先秦士大夫住宅的内室。直到晚近，这种室内布置方式仍然可见。由北朝至唐，棺椁也多置于墓室西部。

至于傣族佛寺，大殿的纵轴坐西向东，其原因与上座部佛教的宗教观念有关（见本书第十四章）。

在建筑的外部空间组织中，中国人逐渐发展出了一种北面为尊、以南北纵轴为主导方向的观念，从而对中国建筑的空间组群布局，产生了极其重要的影响。

对南北方位的认知与重视，至迟不晚于商周。《诗经·小雅·大东》曰："维南有箕，不可以簸扬；维北有斗，不可以挹酒浆。"这里的"斗"是指北斗七星。生活在北半球，以农业为主要生产方式的中国古代先民，很早就注意到北斗七星特殊的重要性，并以之观察四季的变化，如《大戴礼记·夏小正》："正月初昏，斗柄悬于下；六月初昏，斗柄正在上。"又如《冠子》："斗柄指东，天下皆春；斗柄指南，天下皆夏；斗柄指西，天下皆秋；斗柄指北，天下皆冬。"

由于农业文明判断季节对北斗七星的仰赖，北斗七星的地位日益提高，《史记·天官书》中就称"斗为帝车"。山东省嘉祥县汉代武梁祠画像石上，有帝王端坐在由北斗七星组成的云车之上的形象（图 16－11、12）。

北斗星有一个特点，每天要在北天空中心旋转一周，在旋转过程中，天枢星与天璇星的连线始终指向永远不动的北极星。在中国古代天人合一观念促引下，北斗星与北极星被赋予了某种社会政治的涵义。《论语》："子曰：为政以德，譬如北辰，居其所，而众星拱之。"人们逐渐以居于北天空"众星拱之"的北辰为尊，而衍生出地面上以北为尊的观念。于是，天子"南面为君"，子民则"面北称臣"。

《太平御览》所引《礼记·明堂阴阳录》对明堂五室的描述，恰恰也是依据北天空的星象分布而为象征：以中央太室象紫宫，南面明堂象太微，西面总章象玉潢，北方玄堂象营室，东出青阳象天市。紫宫（即紫微）、太微、天市都是星名，合称三垣。营室也是星名，它们都在北天空。古语中潢与衡通，玉潢可能是指北斗七星中的第二星玉衡。可以看出，作为宇宙模式象征的明堂五室，分别体象北天空环绕北极星的五个星垣。

我们还知道，在中国古代天象学中，以北斗七星为中心，环绕着它的还有东南西北二十八宿，每宿由七组星组成，由此形成一个以北斗为中心的平面五方位空间体系。古人"俯察天地，品类群生"，在与农业关系无比紧密的古代天象学中，北极与北斗既然有如此特殊的地位，在尚保留原始自然神崇拜意识的古人头脑中，自然就有了以北为尊的方位观念。

对南北方位的强调，及在建筑空间组织中对南北轴线的突出，还受到北半球和中国自然气候的影响。太阳在南面，夏季多凉爽的东南风，冬季多寒冷的西北风，建筑群坐北朝南，则夏凉冬暖。

除了以上两种诠释外，中国古人的传统阴阳观念大概也起了作用。阴阳观念是一个二元线性图式，《老子·道德经》所谓："万物负阴而抱阳，冲气以为和"，在中国，以南向的年日照时间最长，人们习惯上把山南水北朝南的斜坡地带称为阳，反之则称为阴。负阴抱阳的建筑组合，很自然地是沿着南北向纵轴线延伸的。

不论是河南偃师二里头晚夏的两座宫室遗址，还是偃师尸乡沟早商西亳城址，或是陕西岐山晚商先周四合院遗址，都可以看到，建筑中强调南北轴线的传统已经开始形成。古籍所载的西周宫殿，为外朝、治朝、

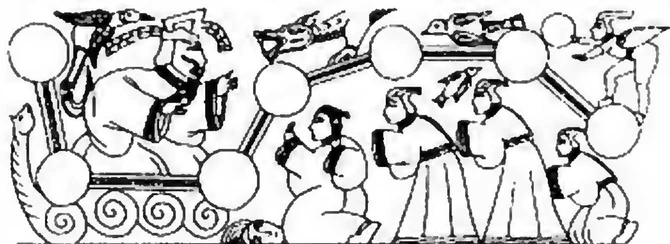


图 16－11　汉代石刻"斗为帝车图"



图 16－12　清代版画"孔子拜斗图"

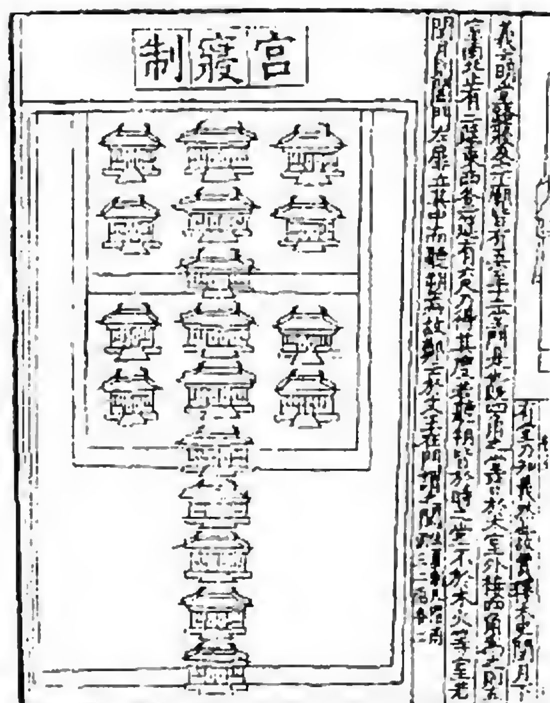


图 16－13　古代宫寝的主导方位与轴线

燕朝三个沿纵深布置的空间层次。这个纵深空间组合，肯定也是南北向的。《周礼·秋官》亦道出一二："小司寇掌外朝之政，以致万民而询焉……。其位，王南乡（向），三公及州长百姓北面，群臣西面，群吏东面"。秦咸阳朝宫阿房前殿的建造，甚至将建筑组群的南北轴线与自然山川结合在一起，"先作前殿阿房，……周驰为阁道，自殿下直抵南山，表南山之颠以为阙"（《史记·秦始皇纪》）。把咸阳以南的秦岭诸峰，直接拿来表作宫殿的门阙，其空间的气魄，是何等的雄阔。咸阳宫殿的建设，还"为复道，自阿房渡渭，属之咸阳，以象天极。阁道绝汉抵营室也"。推而可知，对星象的观察与模仿，或以星象进行建筑定位，是秦代建筑活动必不可少的环节（图 16－13）。由敦煌唐宋壁画数百大型寺庙建筑群、《戒坛图经》所绘唐代律宗寺院、宋平江府图碑中所绘府衙建筑、明清北京紫禁城宫殿建筑群、现存明清各地民居，以及本书所提及的几乎所有建筑群实例，都表现了坐北向南的特征。

至于东西轴线，除了在某些明堂式建筑布局中，出于宇宙同构的意识略有与南北向轴线差可比拟的地位外，在绝大多数建筑组群中，只具有局部的构图作用，一般情况下并不具有总体的意义。

第四节　外部空间设计

在空间观念建立和空间图式抉择之后，外部空间的设计就成了重要的课题。

以组群布局的方式在平面上展开，比以单体建筑的形式竖向延伸更受到重视，诸如城市、宫殿、坛庙、寺观、陵寝、皇家园林等大规模建筑组群的外部空间设计，因此而得到极大的发展。从群体到单体，从整体到局部，都十分注重体量尺度的合理控制，讲究空间程序的巧妙组织，使组群既能在远观时以整体性的宏大气势和魄力，体现特定的性格，也能在近观时以单体、局部和细节构成的多姿多彩，予人以亲切细腻的感受，更能以各空间层次和景物的生动变化，造成连续出现的富涵审美情趣的知觉群。无数优秀的作品表明，中国建筑的外部空间设计，已达到了极高的艺术水平。

中国古代建筑的这一突出特色和卓越成就，经历了数千年的发展，从建筑文化的角度加以审视，既是高度注重现实人生、具有实用理性取向的文化精神的表现，也受到融会了宇宙观、人生观和审美理想的天人合一观念的影响；而历代哲匠丰富的建筑创作活动及其系统而精审的建筑外部空间设计理论与方法，也是直接推进这一历程达到有容乃大境地的源头活水。

事实上，在中国古代，很早就已拥有发展较大体量建筑的技术实力，这可由文献记载和遗存的许多“竣极天工”的高台、明堂、佛塔、佛楼等得到反映。但这些竖向发展且体量超人的建筑，往往都是娱神、求仙、礼佛的“神的空间”，或藉以炫耀皇权神授的威势。作为宗教性彼岸世界的崇拜物或现实世界的对立物和补充物出现的这类建筑，由于中国文化更重视现实人生而具有实用理性精神的制约，未曾得到西方那种宗教迷狂式的膨胀性发展，故尺度超人的大体量的和向上发展的建筑终究只占了中国建筑很小的比重。

营造大尺度、大体量建筑的技术实力，在很多曾长期领先于世界、被誉为古代工程技术奇迹的大跨度结构原型上充分显示出来。例如隋代赵州安济桥采用的敞肩圆弧石拱券结构，弧跨达 37 米（直径当比这还要大得多），其结构技术水平，并不在同时期欧洲建筑之下。宋汴梁的木构虹桥和与之相近现在浙闽等地仍大量存在的木桥，采用叠梁拱式结构，跨度最大达 42 米。本来，运用这些大跨结构技术来覆盖巨大的空间，构筑大尺度大体量的建筑，即使不是举手之劳，也应该是可以做到的，然而无论文献记载或实物遗存，都未曾有过这种巨大室内空间的踪影。正如《吕氏春秋》所说：“室大则多阴，台高则多阳，多阴则蹶，多阳则痿，此阴阳不适之患也。是故先王不处大室，不为高台。”董仲舒《春秋繁露》也说：“高台多阳，广室多阴，远天地之和也，故人弗为，适中而已矣。”是不为也，非不能也。显然，中国古代这种强烈的实用和理性的价值取向，限定或阻绝了大尺度、大体量的建筑和巨大室内空间的发展。天尊地卑，中国虽然并不乏“欲与天公试比高”的意念，但最终的选择，却不是与“天”的对抗，而是与“天”的亲和，甘心依附于大地之上。

建筑空间在平面上展开，也同木结构的发展相关。安济桥的例子，已显示出建造高大体量的石结构的能力，但人们还是普遍选择了不易形成巨构的木结构。木结构的发展很早就迈进了标准化、模数化和预制装配化的阶段，单体建筑的设计大大简化，空间的总体布局处理得以成为设计的重点。哲匠们专注于此，薪火相传，最终能以敏锐而准确的尺度感和娴熟的艺术技巧，灵活而妥善地运用各种建筑体型，结合自然景观环境，进行建筑组群的空间组织处理，而达到极高的造诣。

如后文将要着重谈到的那样，古代哲匠凭藉十分丰富的创作经验和审美体验，在深刻认识和把握了人的空间行为和知觉心理规律的基础上，很早就掌握了组群性建筑外部空间构成及其感知过程的一系列本质特征和内在规律，经过缜密的归纳和综合，尤其是理论思维的深刻抽象和精辟概括，并吸收融会了古代科学、哲学、美学、伦理学等方面的精华，形成了内涵丰富、系统而科学，同时具有很强实践价值的独特设计理论体系，推动组群艺术达到炉火纯青的境界。

建筑外部空间设计，就是运用建筑形体及其他环境景观构成要素如地形地貌、山水植被以及自然界的光、色等，以连贯的程序，多视点地进行空间组合，使体量、尺度、造型以至质地、肌理等方面和大小高卑、远近离合、主从虚实、阴阳动静等变化，都能适合人的生理和心理要求，在感受效果特别是视觉感受效果上，引起审美的愉悦。中国古代的建筑外部空间设计理论，就是有关空间组合处理技巧的规律性的概括抽象，其表述方式，则植根于传统文化的深厚土壤，鲜明显现出长于整体思维的辩证哲理、表述精练的民族特色。

从有关文献记载和包括田野考古发现在内的大量具体实例，中国古代建筑外部空间设计理论，大体同步于独特的建筑体系形成的历史，曾历经长期的探索和不断充实、提高的进程。概略地说，经过商周时期的酝酿，至少在春秋战国时代，就已形成了雏型性的被称为“形体之法”（汉晋之际称为“形法”）的基本体系。后世流衍的更为严整的风水“形势”说，则是“形体之法”和“形法”的传承发展而臻于成熟的结果。此外，模数与数的象征，也是外部空间设计的重要原则和方法。

一　“形体之法”

商朝遗文《尚书·盘庚》记载三千三百年前商王盘庚迁殷事，提到“盘庚既迁，奠厥攸居，乃正厥位”。其中的“乃正厥位”，同于后来《周礼》和《考工记》屡屡说到的“辨方正位”，实际即指城市宫室的规划布

局。

《尚书·召诰》记载了周灭商以后洛邑的选址规划："惟太保先周公相宅。……厥既得卜，则经营。……攻位于洛汭。"其中"相宅"和"卜"就是选址，"位"就是"辨方正位"即规划设计，"攻"就是实施。这篇西周初的官方文告还同时提到"周公乃朝用书"。"书"即规划设计说明书，内容大致如《左传》所回顾的"士弥营成周，计丈数，揣高卑，度厚薄，仞沟洫，物土方，议远弥，量事期，计徒庸，虑材用，书糇粮，以令役于诸侯"（《左传·昭公三十二年》）。此外，记载周公向成王汇报洛邑的选址规划工作的《尚书·洛诰》，又提到"伻来以图，及献卜"。其中的"图"，就是选址及规划设计图。

值得重视的是，在这个时期，在城市和宫室苑囿的规划设计中，对建筑外部空间已有了明确的审美追求。像商王都城，殷墟甲骨文就直称为"大邑商"、"天邑商"，《诗经》的《商颂·殷武》更赞美"商邑翼翼，四方之极"。《诗经》中的《大雅·绵》讴歌了周文王祖父古公亶父率族迁居岐山经营都城宫室的辉煌业绩，历历如绘地描述了"乃疆乃理"的规划建设，也直接抒发了人们对建筑的艺术审美感受："作庙翼翼"是说宗庙的端庄，"皋门有伉"是说城门的高大，"应门将将"是说王宫大门的堂皇，等等。又如颂扬周宣王新宫的《小雅·斯干》，也反映了当时的建筑观念：选址时，注重自然环境生态良好和景观优美；规划中，讲究人与自然的两情融洽；在关切建筑结构的坚固安全、防卫功能完善的同时，也十分重视建筑艺术形象的亲切优美，还把建筑审美同人的情感和心性道德修养联系起来，强调建筑艺术的精神功能。其中写道："如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞，君子攸跻。殖殖其庭，有觉其楹，哙哙其正，哕哕其冥，君子攸宁。"[18]这些著名的章句一直为后世传诵，是中国古代建筑审美心态的表征。

迄至春秋战国，由于生产力的发展和技术的进步，社会政治的深刻变化，伴随着理性精神的高扬、学术思想的空前活跃和繁荣，建筑包括其组群外部空间的审美，得到了理论升华，已具有显著的美学意义。

《左传·昭公二十年》记齐晏婴在遄台上对齐景公阐发以"和"为美的道理。他说："清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、周疏，以相济也。"在此指出：包括建筑艺术形式美规律在内的"和"美的本质，就在于多样性的对立统一，在于"相济"即协调各对立因素，达到合目的性、合规律性的相互联系和运动变化。这种对"和"美的追求，同时也包括了明确的社会价值取向，就是应当能够感化和陶冶人的心性情志，促使人趋向于"善"。《左传·襄公二十九年》述吴国公子季札应鲁襄公邀请"观于周乐"后所谈的感受，就反映了这一点。季札赞美《颂》说："至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。"

"和"美，也是建筑艺术的一种重要的审美标准。对此，与晏婴同时的楚国伍举，同楚灵王就建筑审美的取向有一番议论："臣……不闻其以土木之崇高、雕镂为美，……不闻其以观大、视侈、淫色以为明。……夫美也者，上下、内外、小大、远近皆无害焉，故曰美。……故先王之为台榭也，榭不过讲军实，台不过望氛祥，故榭度于大卒之居，台度于临观之高。"（《国语·楚语上》）武举所述，是中国最早的关于建筑美的定义，其中清晰地反映出，在关注现实人生、具有强烈实用理性精神的古人那里，对建筑空间艺术中诸如"上下、内外、小大、远近"等构成要素在审美观照中的合宜尺度，给予了深切重视，主张以适合人的生理、心理、伦理的需要为目的，以合宜于人及人际情感交流的亲切尺度，来创造合乎"人情"的建筑空间环境，以求取艺术上的成功，而不主张超人的尺度夸张。与武举同时，周景王的卿士单穆公，也从人的知觉生理和心理的角度批评了过度的感官刺激的危害，指出："夫目之察度也，不过步武尺寸之间；其察色也，不过墨丈寻常之间。……夫乐不过以听耳，而美不过以观目。若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。夫耳目，心之枢机也，故必听和而视正。听和则聪，视正则明。"（《国语·周语下》）

十分注重建筑审美的孔子也这样评价"善居室"："始有，苟合矣；少有，苟完矣；富有，苟美矣。"（《论语·子路》）所谓"富有"、"完美"，也就是后来《孟子·尽心下》强调的"充实之谓美"。孔子主张"礼之用，和为贵"，建筑的体量和尺度，都应当体现"礼"的秩序，以臻于"和"。《礼记·燕居》又记孔子

说："以之居处有礼，故长幼辨也；以之闺门之内有礼，故三族和也；以之朝廷有礼，故官爵序也；……是故宫室得其度。"唐代孔颖达解释说："宫室得其度者，度谓制度，高下大小，得其依礼之度数。"

以尚俭著称的墨子更倡言建筑尺度的权衡应"便于生"，在《墨子·辞过》中已有表述，《吕氏春秋·本生》对此又有阐发，汉董仲舒集前人之大成，在《春秋繁露》中提出"适中"和"适形"的主张。此已于上章有所阐述。

单穆公所说的"察度"和"察色"也涉及人际情感交流所需要的一种富有亲切感的空间尺度，这也是当时居室普遍采用的尺度，并具有模数的性质。如《仪礼·公食大夫礼》载："司宫具几与蒲筵，常；加萑席，寻。"东汉郑玄注曰："丈六尺曰常，半常曰寻。"《礼记·曲礼》述居室会客礼仪时也提到："布席，席间函丈。"郑玄注："函犹容也。讲问宜相对，容丈，足以指画也。"《礼记·文王世子》又说："远近间三席，可以问，终则负墙。"唐·孔颖达注："席制广三尺三寸三分之一，三席则函一丈，可以指画而问也。问终则退就后席，负墙而坐。"这种模数性的尺度概念，在如《墨子·辞过》"美食方丈"、《孟子·尽心下》"食前方丈"、《晏子春秋·内篇·问下》"食味方丈"等，也都有所反映。《庄子·让王》和《淮南子·原道训》又提到"环堵之室"，东汉高诱说："堵，长一丈，高一丈；面环一堵，为方一丈，故曰环堵。"唐陈玄英："犹方丈之室也。"都是指适于人居的不过分大的居室空间。

东汉王充说："宅以一丈之地以为内"（《论衡·别通》），即是以"人形一丈，正形也"为标准而权衡的。以合于人体尺度并具有亲切感的"方丈"、"丈室"、"室"或"间"为基础，构成多开间的建筑，进而组成大型建筑、宅院，或更大规模的建筑群，于是有了"百尺"、"百堵"、"千尺"之类的衡量建筑外部空间的重要尺度概念，如《大雅·绵》的"百堵皆兴"，《小雅·斯干》"筑室百堵"，《韩非子·喻老》"百尺之室"等。

以人体为基础构成的建筑规划设计模数方法，进一步扩展，就形成了"形体之法"。所谓"形体之法"，就是土地和都邑规划设计的方法。《周礼·地官·遂人》说："以土地之图经田野、造县鄙形体之法。"郑玄注："经、形体，皆谓制分界也。"

至少在周代，规划设计制度已成体系，详略不同地记载在《周礼》、《逸周书》、《考工记》等典籍中。其中既注重建筑的礼制性意义，也注重艺术审美价值，通过制度性的模数尺度体系，来指导和控制规划设计实践。《周礼·夏官·量人》说："量人掌建国之法，以分国为九州，营国城郭、营后宫、量市朝道巷门渠、造都邑亦如之。"郑玄释曰："建，立也。立国有旧法式，若《匠人职》云。"所谓"旧法式"和《匠人职》，是指《考工记·匠人》记载的周代规划设计制度，包括"匠人建国"测定水平和方位的方法，"匠人为沟洫"有关水利和道路建设及各类屋面排水坡度等制度，"匠人营国"有关周王城、诸侯国都以及称为"都"的宗室和卿大夫采邑城等三级城市建设体制，还有宫室建筑形制和规划设计方法等。如：

> 匠人营国，方九里，旁三门。国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市，市朝一夫。
>
> 夏后氏世室，堂修二七，广四修一；五室，三四步，四三尺；九阶；四旁两夹窗，白盛；门堂三之二，室三之一。殷人重屋，堂修七寻，堂崇三尺，四阿重屋。周人明堂，度九尺之筵，东西九筵，南北七筵，堂崇一筵，五室，凡室二筵。
>
> 室中度以几，堂上度以筵，宫中度以寻，野度以步，涂度于轨。庙门容大扃七个，闱门容小扃叁个。路门不容乘车之五个，应门二辙叁个。
>
> 内有九室，九嫔居之；外有九室，九卿朝焉。九分其国以为九分，九卿治之。
>
> 王宫门阿之制五雉，宫隅之制七雉，城隅之制九雉。
>
> 经涂九轨，环涂七轨，野涂五轨。
>
> 门阿之制以为都城之制。宫隅之制以为诸侯之城制。环涂以为诸侯经涂，野涂以为都经涂。

这些中国古代建筑史上耳熟能详的规划设计制度，通常径称"营国制度"。

郑玄特别说明："营，谓丈尺其大小。"唐代贾公彦解释说："云丈尺，据高下而言；云大小，据远近而说也。"就是说，除了诸如王城的前朝后市、左祖右社的规划布局等具体形态特征外，建筑规划设计的尺度，

尤其建筑组群布局空间尺度的合理控制及其相应的制度体系，同样也是"营国制度"考虑的问题。

"营国制度"以周天子王城和宫室的形制、规模、尺度和布局等规定为基础，诸侯国都与宗室、卿大夫的采邑则相应递降，以"自上以下，降杀以两"的制度规定，体现了宗法礼制的尊卑等级观念。

所有这一切都是以尺、丈和几、筵、寻、步、轨、雉等尺度单位来控制而实施的，本质上也是以人体为基准从居室推衍到建筑外部空间的模数方法。

除此而外，作为"旧法式"的营国制度，在具体的规划设计中还借鉴运用了井田规划即"画井为田"的井字型或九宫格经纬系统的方法。典型者如王城规划的井字形格网，实际是以"夫"为基本单位，以经涂、纬涂为坐标，以中经涂、中纬涂为坐标轴线构成的。

这一经纬坐标方格网系统在实践中的发展和广泛运用，甚至被奉为经典予以诠释与实施，还形成了中国古代制图学"计里画方"的传统。在都市规划、大规模建筑组群的平面布局、竖向设计及局部构成比例推敲中，都曾运用了这种系统而达极高造诣。甚至在古代天文图、军阵图、书法、绘画、博弈以及占式之类的"数术"中，也不难发现其影响。

二 "千尺为势，百尺为形"

"千尺为势，百尺为形"，是汉以后建筑外部空间设计理论。

早在先秦诸子著述中，就有了"形"和"势"的概念，如《管子》中的《形势》、《形势解》诸篇，《孙子》中的《形篇》、《势篇》等。"形"，有形式、形状、形象、表现等意义，"势"则有姿势、态势、趋势、威势等意义。形与势比较，形还具有个体、局部、细节、近切的涵义，势则具有群体、总体、宏观、远大的意义。

《考工记》记载的"百工"职责，就首先推重"审曲面势，以饬五材，以辨民器"的设计方法，对不同工种还有更具体的要求。如属于"攻木之工"的"轮人"，即要求"察车之道……自轮始"，"望而视其轮，欲其幎尔而下迆也；进而视之，欲其微至也；无所取之，取诸圜也[19]。望其辐，欲其掣尔而纤也（由粗渐细）；进而视之，欲其肉称（丰润匀称）也；无所取之，取诸易直也。望其毂，欲其眼（突出）也；进而视之，欲其帱之廉（蒙覆之革见棱见角）也；无所取之，取诸急（包裹紧密）也。"特别强调远以观势、近以察形的技巧。再如"攻皮之工"的"鲍人"，也有"望而视之"、"进而握之"等细致程序。

正是基于这种实践，在建筑规划设计方面形成了"形体之法"，汉班固又称其为"形法"，在"大举九州之势以立城郭室舍形"（《汉书·艺文志》）的论述中又引入了"势"的观念并与"形"相联系。在当时有关建筑规划设计的专门性术书中，形和势的概念，已经明确应用。据班固所记，形法家的著述有《国朝》七卷、《宫宅地形》二十卷，以及传世至今被公认为古代地理学典籍的《山海经》十三篇（图16－14）。

汉代形法家关于建筑"形势说"的具体论述，因术书亡佚而难究其详，好在与其一脉相承的后世风水流派"形势宗"有丰富的论述，尚可据以追溯其迹。同时，形法家影响所至，在汉代的许多反映建筑意匠的诗赋中，也留下了明显的印迹。



图16－14 汉画像石"势合形离"的建筑群

被赞誉“数术穷天地，制作侔造化”的东汉学者张衡，传世有《西京赋》、《东京赋》等，首写长安、洛阳的选址规划，言及“审曲面势”等种种意象，就不啻为“大举九州之势以立城郭室舍形”的表现。张衡的《冢赋》更一向被后世“形势宗”风水家评为“自述上下岗陇之状”、“寻龙捉脉”相度陵墓风水的名赋。其中既生动描绘了陵墓选址、营造及诸多艺境追求的情节，对陵墓组群的外部空间构成，也特别强调：“宅兆之形，规矩之制，睎而望之方以丽，践而行之巧以广”，表达了远近行止不同而巧于变化的视觉感受。这与更早的西汉王褒《甘泉赋》描绘建筑群外部空间所说的“却而望之，郁乎似积云；就而察之，霨乎若太山”似异曲而同工。

这种远观近察的建筑审美观照方法，对其他艺术也有影响，例如书法，崔瑗的《草书势》就说：“是故远而望之，若注岸崩涯；就而察之，即一画不可移。”蔡邕的《篆势》也有“远而望之”、“迫而视之”的描述。他的《隶势》更径直以建筑组群外部空间远势近形的审美意象来比喻：“若钟璩设帐，庭燎飞烟；崭岩崔嵯，高下属连。似崇台重宇，增云冠山。远而望之，若飞龙在天；迫而察之，心乱目眩，奇姿谲诞，不可胜原。”

曹魏何晏《景福殿赋》描写了一座大型宫殿建筑群，也颇为注重建筑外部空间的艺术处理及远近行止不同的感受效果，如云：“远而望之，若摛朱霞而耀天文；迫而察之，若仰崇山而戴垂云”。他还借用“形”与“势”有关局部与整体的不同涵义写道：“枅梧重叠，势合形离”，虽只是描绘檐下斗拱，却明白道出了建筑的局部形体虽各自独立，结构上又保持与整体的有机统一。

正是在丰富的建筑创作和审美体验的实践基础上，对建筑环境景观中空间构成方面诸如高下大小、远近离合、主从虚实、整体局部、动静阴阳等视觉感受及内在规律，逐步认识与把握，并导向理论思维，终于衍出一套内涵丰富并颇具哲理性的理论，这就是源自汉代而见诸魏晋尤其后世风水“形势宗”有关著述中的“形势说”。

风水形势说的有关理论，主要围绕着“形”和“势”的基本概念展开，规范了二者不同涵义和不同的空间尺度限界，陈明了它们相反相成、对立统一和相互转化的辩证关系及相应处理技巧。为免繁冗，略以传世较早的风水要籍如《管氏地理指蒙》、《郭璞古本葬经·内篇》等，摘录有关其要旨的一些论述：

远为势，近为形；势言其大者，形言其小者。

势居乎粗，形在乎细。

势可远观，形须近察。

远以观势，虽略而真；近以认形，虽约而博。

千尺为势，百尺为形。

千尺为势，非数里以外之势；百尺为形，非昆虫草木之形。

形者势之积，势者形之崇。

势之积，犹积气成天，积形成势也。

势为形之大者，形为势之小者。

形即在势之内，势即在形之中。

来势为本，住形为末。

势如根本，形如蕊英；英华则实固，根远则干荣。

形乘势来。

形以势得。无形而势，势之突兀；无势而形，形之诡忒。

驻远势以环形，聚巧形而展势。

四势之于气概，三形之于精神，一经一纬，相济而相因，千态万状，相类而相姓。

精神（形）、气概（势），以见其远近大小之不同……臻于妙也。

至哉！形势之相异也，远近行止之不同，心目之大观也。

于大者远者之中求其小者近者，于小者近者之外求其远者大者，则势与形胥得之矣。

动静阴阳，……移步换形，相生为用。

势止形就，形结势薄；势欲其伸，形欲其缩。

势与形顺者吉。

势来形止，前亲后倚者为吉。

形势相登，则为昌炽之佳城。

势远形深者，气之府也；势促形散者，气之衰也。

形全势就者，气之旺也。

归纳如上论述，风水形势说显然包含如下一些基本层次。

一、形与势的基本概念：

形，盖指近观的、小的、个体性的、局部性的、细节性的空间构成及其视觉效果。

势，盖指远观的、大的、群体性的、总体性的、轮廓性的空间构成及其视觉效果。

二、形与势的基本尺度，即空间构成的平面（进深与面阔）、立面（高度）及观赏视距等方面的基本控制尺度：

形，一般以百尺为准，非纤芥之形。

势，一般以千尺为率，非过远之势。

三、形与势的基本关系：

在组群性空间中，形与势共存，而统筹其关系，则尤须强调以势为本，以势统形，即以空间构成在群体和整体上的大格局及其远观效果，并以其气魄或性格特色立意，进而通盘权衡，再展开个体、局部，作细节性空间设计和近观效果处理。

四、形与势的时空转换：

形与势的概念及尺度限定，基因于空间构成在近观时或远观时的知觉效果，时空上皆具相对静态的特征。而由远及近或由近及远的时空运动中的景观，即介乎远、近两极之间的中景景观，却具有动态变化的特征，充满了近与远、大与小、群体与个体、整体与局部、轮廓与细节等方面，即势与形的矛盾运动与相互转化。因此，中景景观的艺术处理，须细致缜密地把握，在空间组群的序列组织中，无论前瞻后视，左顾右盼，都要巧加运筹，使人在运动中从各个知觉及其连续变化中获得的综合印象，臻于丰富而极尽变化，以成“心目之大观”。

风水形势说理论，一如古代中国其他学术理论，内涵丰富深刻，而概括性极强，洵为言简意赅。惟其言简，或用当代有关理论对照诠释，则其内涵的多方面意义与价值将更为彰明卓著。

例如形势说的核心，除定性概括了“形”与“势”这两个基本概念外，还给出了特具重要意义的“千尺为势，百尺为形”等规定，作为外部空间构成的尺度权衡基准。这些规定，从历代实例看，可认为是古代哲匠在深刻认识和把握人的行为及知觉心理规律的基础上，准确凝炼地给出的“外部空间模数”，具有相当的科学依据。

中国古尺，从周尺到康熙量地官尺折算为公制，百尺约合23～35米，以之为近观的视距标准，正与当代建筑理论考虑近观时需着重对待的视距基本相符，广泛应用在如剧院、多功能体育馆内部空间视距及街道、广场、建筑群的外部空间设计中。众多理论著述都曾指出，这一空间尺度予人的心理感受，以富于“人情味”为其显著特征，以此为准，可以创造出尺度得体宜人的外部空间。

依风水形势说，百尺为形的空间尺度规定还具有衡量单体建筑尺度的意义，即建筑单体或建筑局部的空间划分如通面阔、通进深和高度，一般也应以百尺为限。由当代理论可以知道，这也正是控制建筑体量不失之于超人的夸张，而富人情味的合宜尺度。

在百尺远的地方观看百尺高的建筑，垂直视角为45°，正是现代在外部空间设计中普遍运用为近距离观

看建筑个体的一个限制视角。与此同时，当代研究成果指出，在水平方向，双目的合同视野在60°以内，一般以水平视角54°为最佳水平视角，也正是面阔百尺的建筑在视距百尺处观看的水平视角。

风水形势说对于“势”的尺度规定，即“千尺为势”，一般用于限定群体性的大范围空间围合及远观视距，同样具有科学性。古代千尺约合今230～350米，也是一个以人的活动为中心进行外部空间设计时的科学尺度规定。以此为远观限制域的空间，仍然具有“人情味”。

又，合于“百尺为形”的建筑或其他景观，从千尺之远观看时，视角为6°，正是人眼最敏感的黄斑视域，也是现代建筑外部空间设计的一个重要控制视角。当视角小于6°时，空间的景观效果将明显消失。尤其是当垂直视角小于6°时，围合效果十分微弱，而趋于空旷，人与景物之间将产生疏远感，故围合度是一个影响景观质量的重要因素。

有鉴于此，依百尺为准构成的各单体性空间构成，为避免在大范围空间中失于空旷和疏远，仍保持宜人的效果，则在外部空间的总体布局上，控制各百尺之形单体空间围合的尺度，把握远观视距不逾千尺，即不超过350米，应当是十分关键的。风水形势说“千尺为势，百尺为形”的限制性规定及具体运用，表现出明显的针对性，所具有的理论价值和实践意义，不言而喻。早至战国中山王陵，晚至清代建筑如北京圆明园、颐和园，承德避暑山庄，青海乐都瞿昙寺等，都表现出中国传统大型建筑的丰富实践（图16－15～20）。

当然，实际上也会存在空间围合尺度及远观视距逾出千尺的情况。当此之际，适当增高或加大各单体空间的尺度，或通过单体空间的适当组合形成大尺度、大体量的组群，均能调整其远观视角，使之大于6°，从而避免空旷疏远之感。风水形势说强调的“积形成势”、“聚巧形而展势”的精明手法，即因此而发。这里，一般不着眼于增高加大单体性空间的尺度，以免近观时失之超人的夸张，而着重在通过巧妙的“积而成势”、“驻远势以环形”、“形乘势来”、“形以势得”的艺术处理，即在远景上，使一些个体性的百尺之形，或者借山势地形，或者倚靠大体量、大尺度的群体性空间组合作底景，而得衬垫烘托，从而获得远观得体的效果。

风水形势说对外部空间设计的深思熟虑，还表现在对近、远两极之间中景景观处理原则的把握与阐发上。在这方面，同样可以当代有关理论分析为佐证。例如当代知觉心理学揭示了这样一个视觉心理规律：人在某一位置观看一定大小的对象，其知觉大小随距离变化分为三个阶段：第一阶段是在距离较近时，知觉大小恒常不变；第二阶段是在中距离时，知觉大小的恒常性被破坏，即知觉随距离的增加而变小；第三阶段是

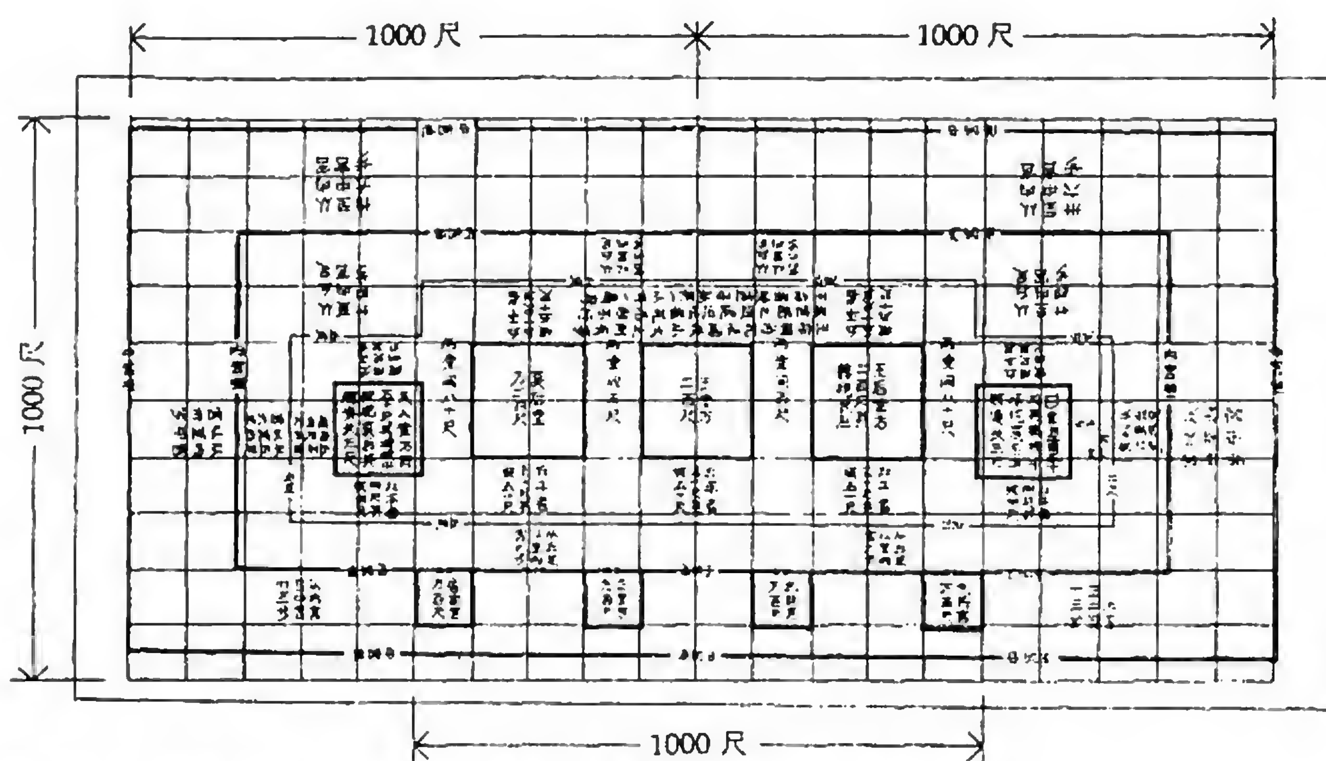


图16－15　战国中山王陵《兆域图》铜版的尺度分析　单体的形与群体的势

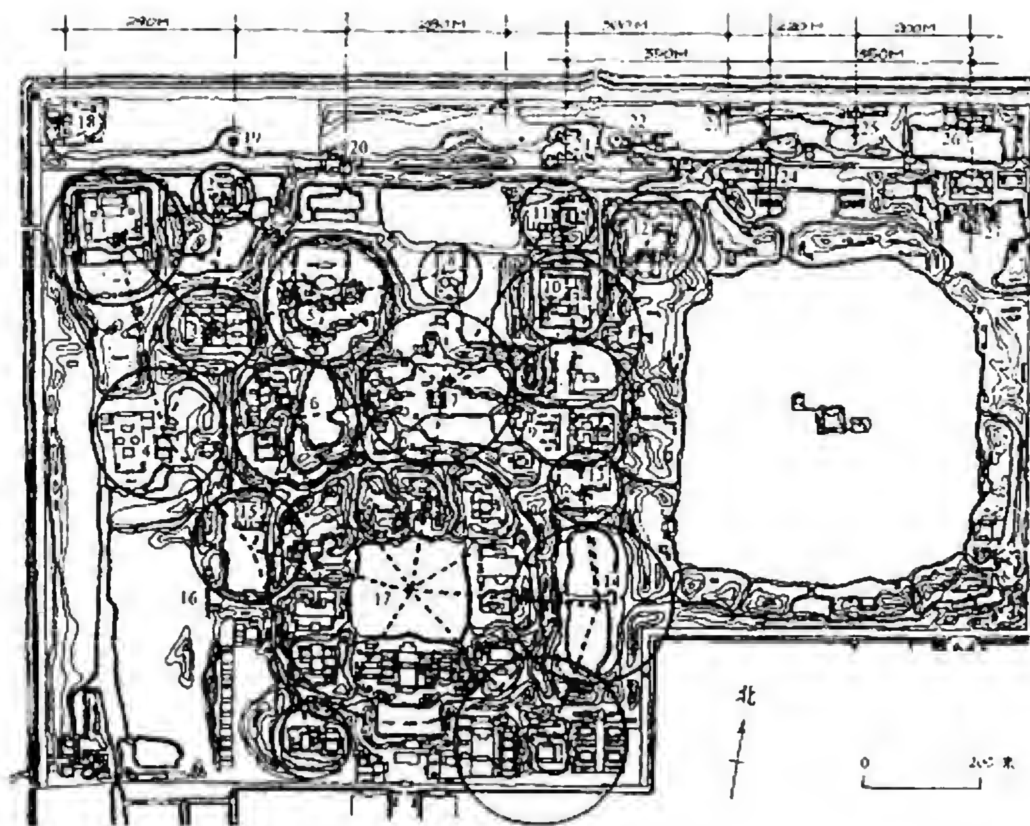


图 16－16　北京圆明园各景区的尺度及其间距

各景区自身空间范围一般不超过 200 米，景区中心之间的距离约 200～300 米。后湖中心与围绕它的各景区中心的距离约 300～350 米。

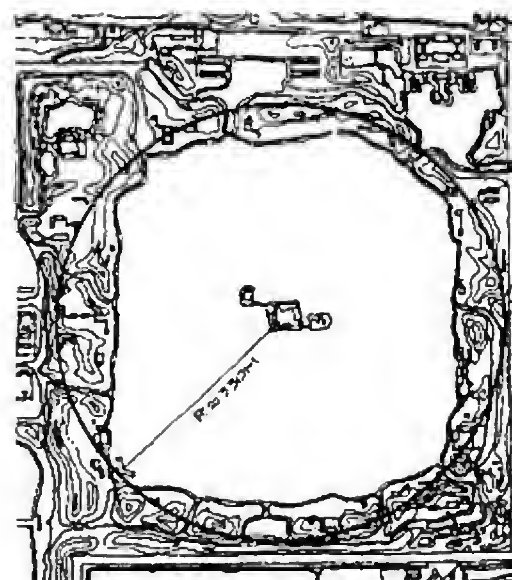


图 16－17　圆明园福海景区的尺度

湖心与湖岸的距离约 250～300 米

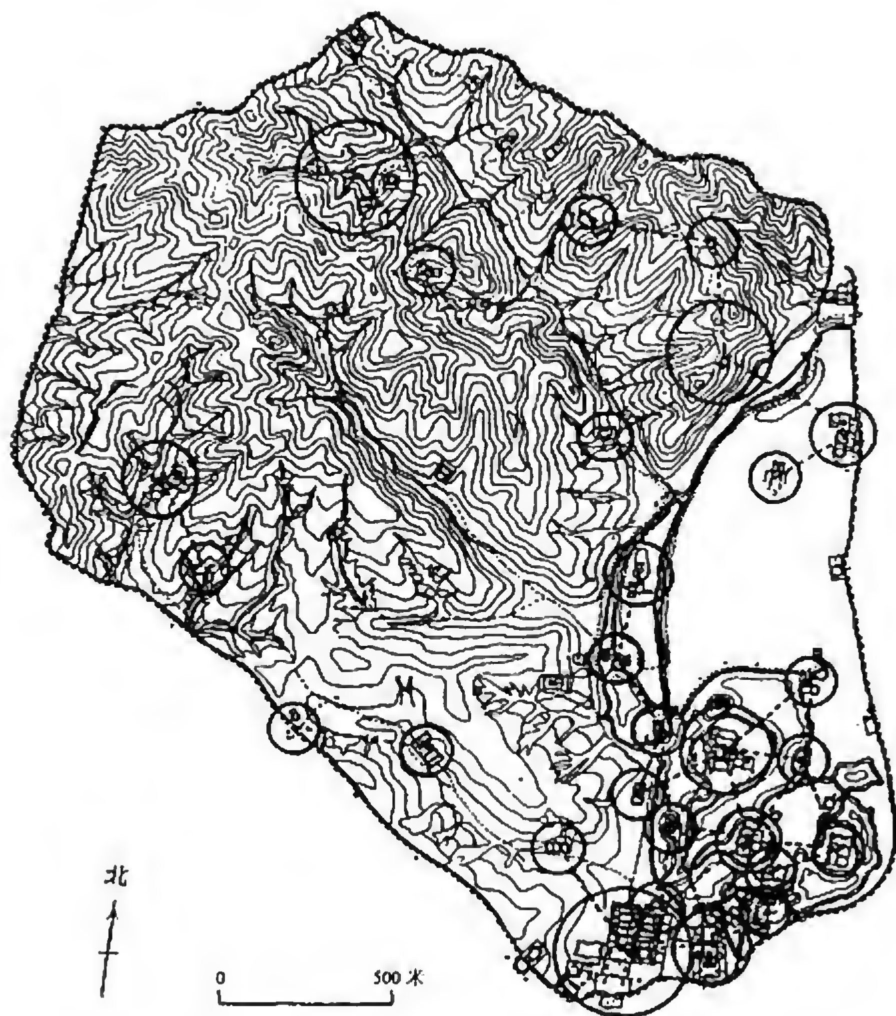


图 16－18　河北承德避暑山庄各景区的尺度

湖泊区各景区中心的距离约为 200 至 300 米，山区为 300 至 350 米。

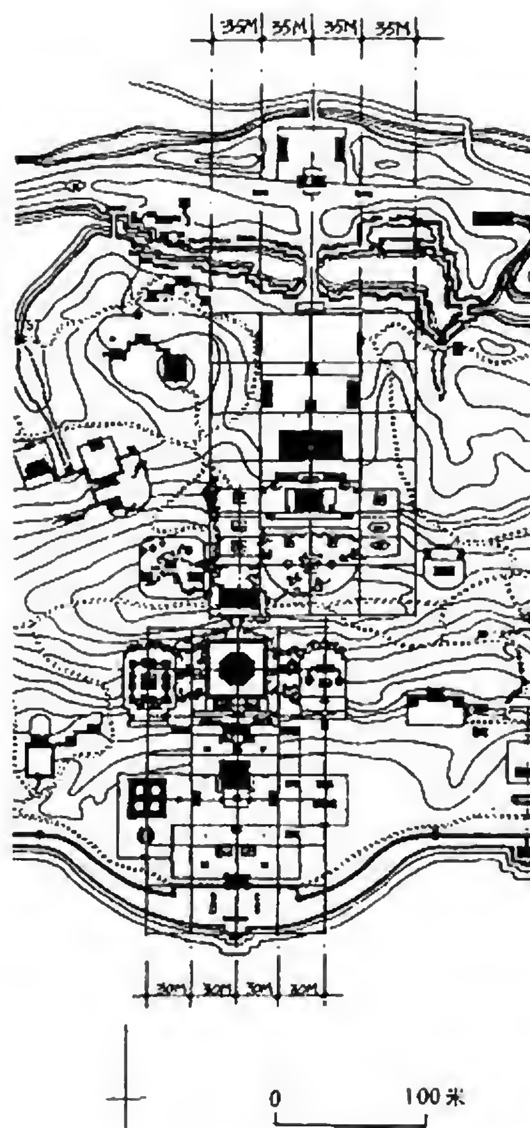


图 16－19　北京颐和园佛香阁与须弥灵境建筑群的平面尺度分析

自昆明湖北岸牌坊至佛香阁景区北界总长约 250 米。自北宫门至须弥灵境南缘总长不到 300 米。两组建筑群的宽度方面的设计模数为 30 米或 35 米，均当百尺。

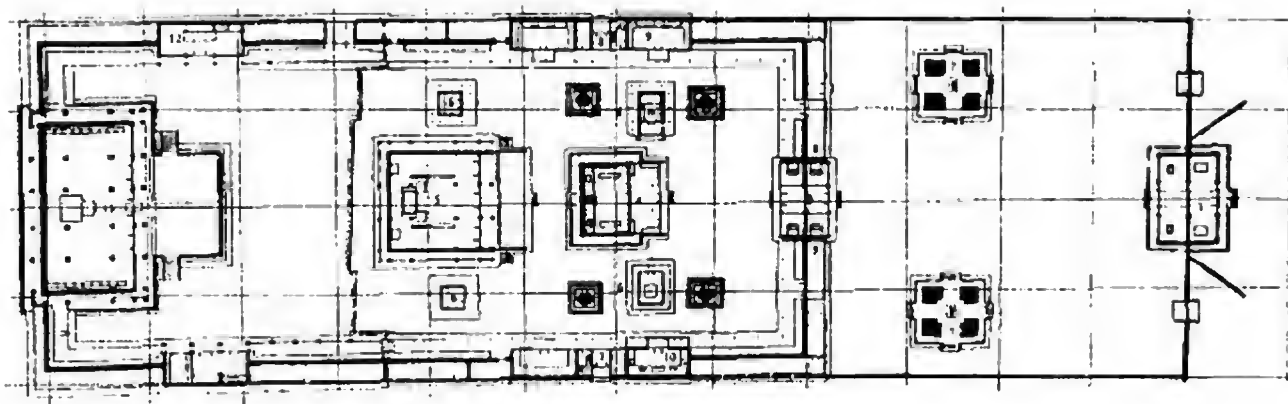


图 16－20 青海乐都瞿昙寺平面尺度分析 寺院侧墙与纵轴线的距离恰为一百营造尺

在更远的范围内，对象的大小接近大小辨别阀域值，即距离再增加，知觉大小的变化也很小[20]。实际上，人在外部空间组群中作步行运动，当其近观时，景物的细节往往使人瞻恋驻足；而远观时，人虽移步，视角变化却很微小，景观微差也难以明显觉察。中景景观主要是在远近行止的显著变动中，被人连续感知而获得的综合印象，具有时空上的显著动态感，自在情理之中。

关于静态景观的视觉效果，十九世纪以来的西方建筑理论也做了许多工作，分析了由不同视距（D）和建筑高度（H）的关系所决定的空间感：如当 D/H＝1 时，垂直视角为 45°，空间围合感很强，人倾向于观看建筑立面的局部或细部；当 D/H＝2、垂直视角 27°时，空间围合感适中，倾向于观看整幢建筑的立面构图；当 D/H＝3、垂直视角 18°时，围合感下降，倾向于观看单幢建筑与周围景物的关系，或观看一群建筑；当 D/H＝4、垂直视角 14°时，空间围合的容积性特征渐趋消失，倾向于把建筑看成是凸出于整个背景的轮廓线，如此等等。

而风水形势说以百尺之形划分千尺之势的空间构成原则，包含了对这种静态空间感的认知与运用，同时也注重或强调在时空运动中空间感的转换变化。所谓千尺之势的大型空间组群，一方面要从全局或整体上控制其所具的特定性格或气魄；另一方面要在此基础上，以百尺之形为率，把整个空间组群划分成各有差别而又有机联系的多个局部性空间，组织各单体及局部。这样的空间组群，能一气呵成地显示出性格鲜明有机统一的整体特色，移行其间，在远、中、近的不同层次展现的“形”与“势”，便能予人以一系列的不同感受并引起情感变化。

风水形势说重视时空运动的空间构成的取向，其实更吻合当代外部空间设计理论，后者是为弥补西方经典性视觉分析理论而发展起来的。其中如日本学者芦原义信所提出的“十分之一理论”和“外部模数理论”等[21]。似可证明，中国风水形势说对这种知觉心理规律的认识已相当深刻并能够准确地把握。

在建筑设计实践方面，以百尺为准的坐标网格来推敲建筑群的外部空间设计，也是中国古代传承弥久和应用普遍的方法，实例多见于传世的大量清代样式雷画样中，如用五丈、十丈见方的经纬坐标网格绘制的《风水地势图》、《地盘全图》、《中路立样全图》等。芦原义信的主张也同这种设计方法是一致的[22]（图 16－21）。

风水形势说是古代控制建筑外部空间的重要原则之一，与实践紧密联系，得以产生许多光耀世界建筑文化之林的伟大作品。分析这些优秀创作，有利于加深我们的理解。现以北京紫禁城为例。

紫禁城的规划设计受风水理论制约或指导，是有文献可考的事实。当紫禁城经营之时，风水学的形势宗倚重永乐皇帝的青睐正大行于世，它之被贯彻或影响于紫禁城外部空间设计，乃情理中事。若分析紫禁城建筑群的外部空间构成，也不难获得证据。

单体构成

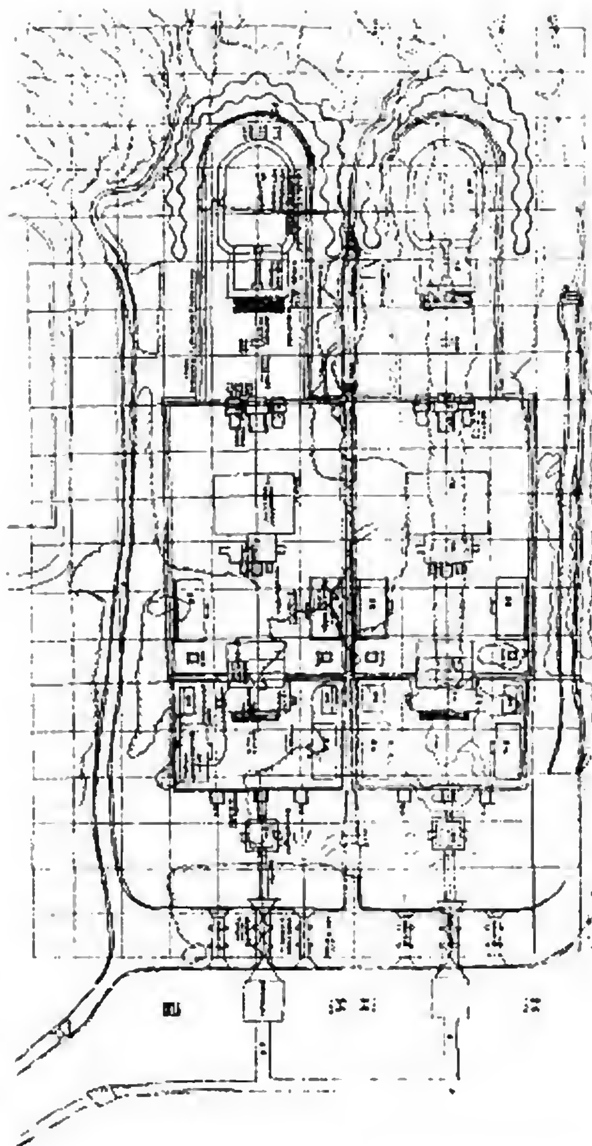


图 16－21　清样式雷所作东陵普祥峪菩陀峪陵寝规划图

二陵各以其地宫金井（穴中）为基准点，循山向为中轴，左右前后依五丈间距展为经纬网络，再依风水形势说确定建筑组群及各单体的空间布局。

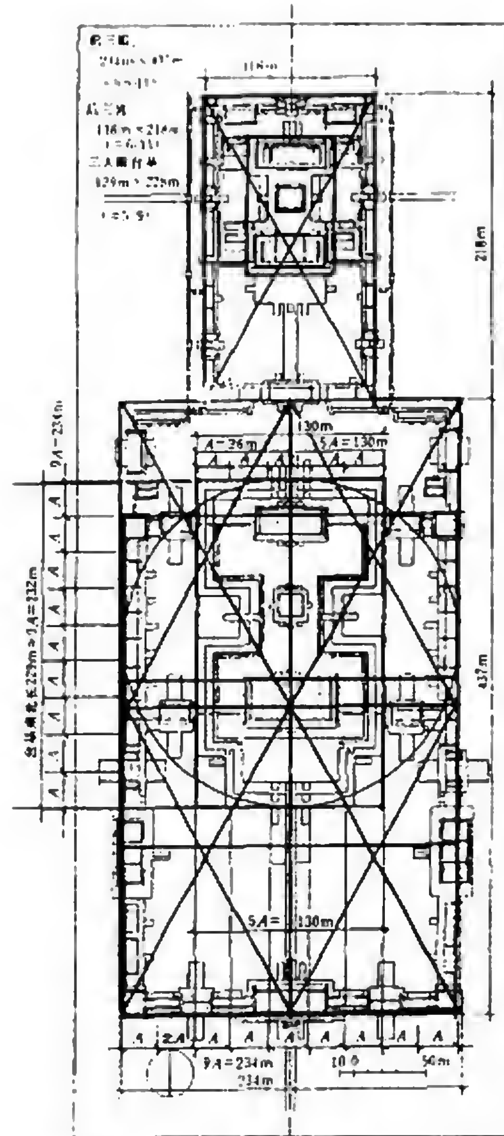


图 16－22　北京紫禁城前朝后寝平面构成分析

紫禁城的整体立意，极为注重“非壮丽无以重威”，因而竭力强化其环境氛围的至尊地位，具有鲜明的现实理性精神。另一方面，构成规模恢宏、气势磅礴的紫禁城建筑群的各个单体，其外部空间的基本尺度，仍遵循了“百尺为形”的原则，即以 23～35 米为率来控制，不追求过分的高大。如紫禁城最高的建筑午门，有强烈的镇压威慑作用，虽如此，自城下地平到正脊的高度也不过 37.95 米。太和门高 23.8 米。体现九五之尊的太和殿，连同三层硕大的台基，全高也才 35.05 米。紫禁城其余单体建筑的高均在 35 米以下。

太和殿进深最大，为 33.33 米，其余各单体建筑也皆在其下。

各单体建筑的通面阔，除中轴线上的主体建筑如午门、太和门、太和殿、神武门和横轴线上的东华门、西华门、体仁阁、弘义阁等重要建筑外，也都以百尺为形的尺度来控制。而以上各“居中为尊”的主体建筑或重要建筑，仅百尺的规模就远远不够了，故轴线两侧都在百尺之内，如午门正楼为 2×30 米，太和殿也是 2×30 米，体仁阁、弘义阁为 2×23 米，等等。

视距控制

大型建筑组群中总有一些关键性的“结点”，如纵横轴线的交汇点，道路、流水、门洞、桥座、月台、踏跺的起止点、转折点或交汇点，这些特定的点往往也是重要的观赏点。对其观看建筑的视距，匠师们也多遵循“千尺为势，百尺为形”的尺度来控制。本书第八章对紫禁城的一些结点作过视线分析，此再从“百尺

为形”的角度补充若干。

论近观视距，从太和殿前月台台边至太和殿前沿、从太和殿后沿至中和殿前沿、从中和殿后沿至保和殿前沿，以及从保和殿北的丹陛北端至乾清门前沿，这几段的长度几乎完全一样，都在 30 米左右。东、西六宫的绝大多数内庭院的通面阔、通进深也都在 35 米以内。

论远观视距，最重要的当在午门广场，其深度十分接近“千尺为势”的 350 米。从丁字形天安门广场一竖的中部北望天安门，以及各城门至角楼的距离，也都接近 350 米。

紫禁城各单体建筑的平面尺度和近观视距大致以百尺为限，重要景观的远观视距则以千尺为限，其间又遵循以百尺为形的原则来划分空间各段，因而保证了近观、远观及移行其间时，在形与势的转换中获得最佳视觉效果。

三　模数与象征

在外部空间设计中应用模数和象征，也是一个重要原则和方法。模数是指在进行大型建筑组群规划时，各部分尺度之间的一种有机的内在联系，使组群中不同位置、不同等级的重要建筑群之间获得尺度上的内在的节律感与和谐感。外部空间设计中的象征多见于宫殿和礼制建筑中，即在进行外部空间设计时，其尺度或比例的取舍，常采用中国传统文化中一些具有某种神秘意义的特殊数字，以增强建筑对人的精神感染作用。中国古人运用这两种方法，既能体现中国人时常强调的象征意义，又达到良好的视觉艺术效果。在这一课题上，傅熹年已进行了专题研究，其成果是本段所述的重要依据[23]。现以北京紫禁城为例。

模数

古代中国建筑群体的平面构图或单体建筑的平立面比例，都力求一种内在的谐和。如宋代建筑“构屋之制，以材为祖”的材分制度，清代建筑控制建筑尺度和比例的斗口制度，都蕴含某种内在的谐和与韵律。这种以某一组有节律的尺寸作为建筑单体和组群的基本模数的观念，早在上古时代建筑中已有体现。史籍中记载周人以“筵”为较大建筑空间——“堂”的基本度量模数，以“几”为较小建筑空间——“室”的基本度量模数等。

要使建筑组群各主要组成之间有一种尺度上的节律感与和谐感，在外部空间设计（很大程度上就是总体平面规划）时，也常使用某种模数。可惜由于历史的变迁，曾经出现过的许多重要建筑组群早已灰飞烟灭，尚存硕果当以紫禁城最为重要。

紫禁城创建于明初，虽经清季重修改建，仍保持了原有的风貌。

根据对紫禁城的分析，大型建筑组群的模数设计，一般是以整个建筑群中的一个较小的组群为准，一些有关总体的控制尺寸都与它发生关系。紫禁城建筑群的后三宫组群，就具有这种意义。

研究结果显示，由前三殿的门殿太和门的前檐到后三宫的门殿乾清门的前檐的距离，即前三殿建筑群的南北总长（437 米），恰好等于后三宫南北建筑群南北总长（218 米）的两倍。同样，前三殿建筑群的总宽（234 米），也恰好等于后三宫总宽（118 米）的两倍。由此，前三殿建筑群的面积，恰好等于后三宫建筑群面积的四倍（图 16－22）。

以后三宫的平面尺寸作基本单位，还可以将由午门到天安门，由天安门到天安门前的广场作出类似分划。此外，紫禁城后三宫左右的东西六宫的尺寸，也与后三宫的尺寸有所关联，这些尺寸之间，显然都有内在的有机联系（图 16－23）。

建筑群的几何中心与群中主体建筑的几何中心重合，也是模数设计的一个方法，即从此主体建筑的中心出发，到组群左、右边界或前、后边界的距离相同。

如在后三宫建筑组群中，尺度最大、规格最高的建筑是乾清宫大殿，它的几何中心正与整个后三宫建筑群的几何中心重合。也就是说，古代工匠是以这一建筑组群主体建筑的中心点作为这一组群的中心点来进行

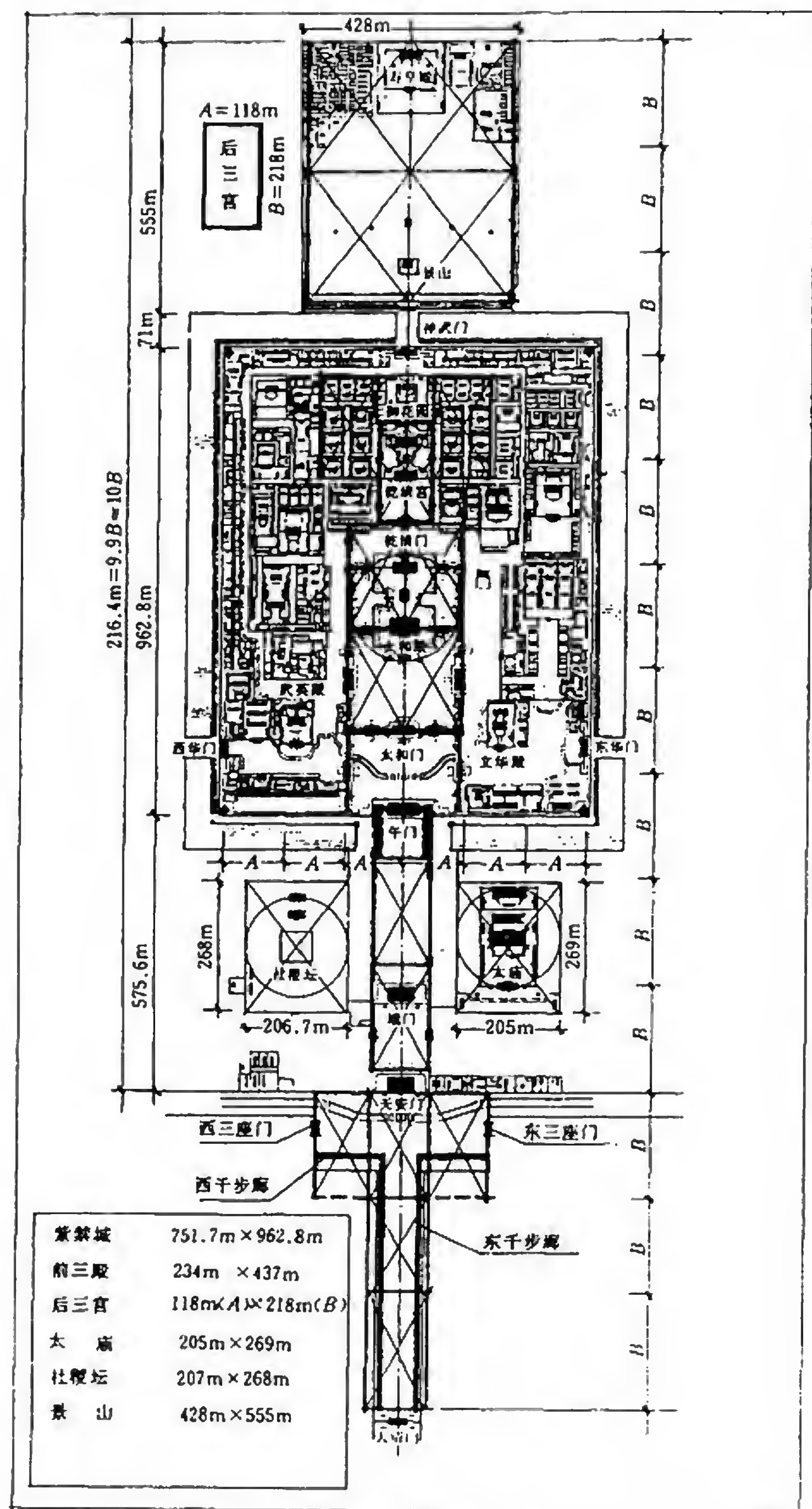


图 16－23　北京宫殿区从大清门至景山平面构成分析

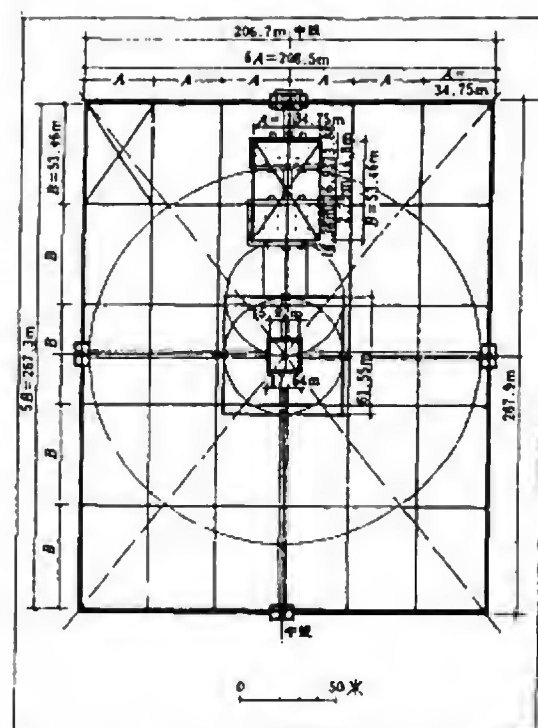


图 16－24　北京社稷坛平面构成分析

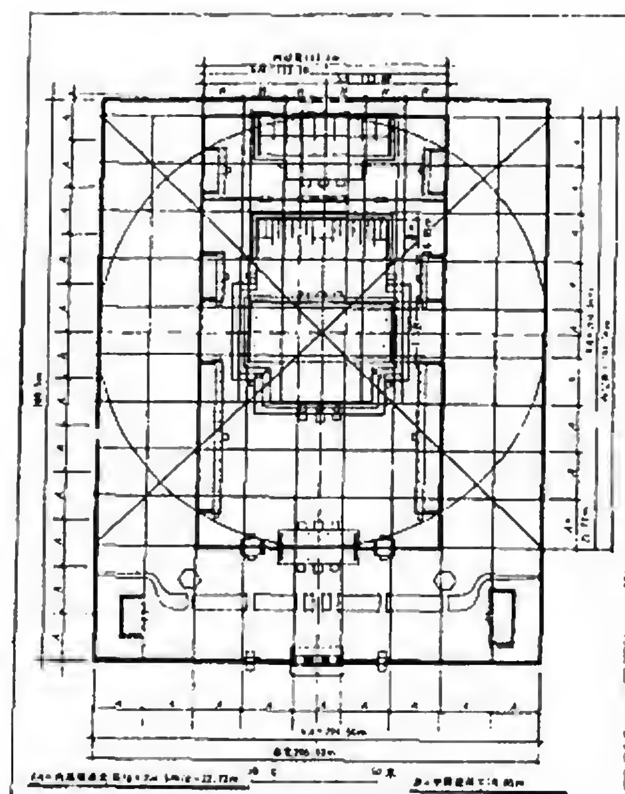


图 16－25　北京太庙平面构成分析

设计的。紫禁城前三殿建筑群的几何中心，也恰好落在其主体建筑——太和殿的室内中心略偏南一点点的地方。如果考虑到古代施工与测量可能造成的误差，完全可以认为前三殿的几何中心与太和殿的几何中心是相重的。此外，位于紫禁城前部东西两侧的太庙和社稷坛建筑组群，其几何中心，也都恰好落在各自主体建筑的中心点上。社稷坛建筑群的中心与社稷坛（五色土）露天坛台的中心重合。太庙建筑群的中心，若按太庙的外廓计算，落在了主殿前的月台上，而若以环绕太庙大殿的门殿中心和后殿外廓计算，则正好落在太庙主

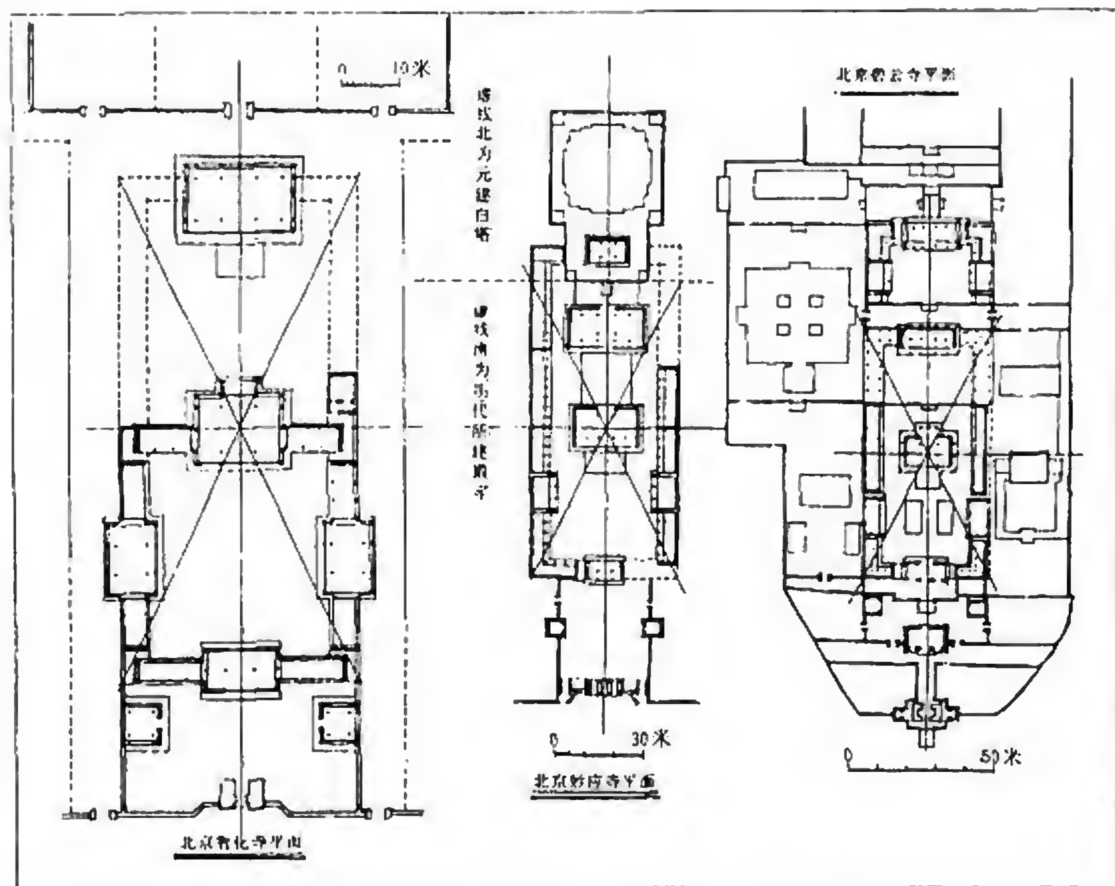


图 16-26　北京明代寺庙平面构成分析

殿的中心点。太庙主殿所在内院的南北总长还与太庙外廓墙的东西总宽恰好相等。同样的情况也可以在北京智化寺、妙应寺、碧云寺等建筑群的主庭院组群空间中发现。在这些建筑群中，主庭院组群的中心点与位于其中的主殿堂的中心点都恰好重合（图 16-24～26）。

这些，都不会是简单的巧合，实际上，是以这种简单的数学关系，来寻求外部空间的有机性组合，体现某种和谐的韵律。

象征

中国古代建筑外部空间设计中的象征，主要是一种数字的象征，即采用比附的方法，将一些具有特殊意义的数字用到建筑上。如《周易》所谓的"九五之尊"，其"九"和"五"，就是两个神秘数字，象征最尊贵最威严的皇权，在北京城和北京宫殿中多有采用，以表皇帝的尊严。天安门城楼建筑平面开间即为九间，进深为五间，合而即为"九五"。北京城由外城正门永定门到紫禁城正殿太和门前的太和门，包括瓮城城门在内，共有九座门（永定门瓮城、永定门、正阳门瓮城、正阳门、大明门、天安门、端门、午门、太和门），而由皇城正门大明门到太和门，则有五座门，也是"九五之尊"的象征。同样的比附也见于建筑群外部空间构图，如紫禁城前三殿建筑组群中的太和殿，"若把前三殿宫院总宽 234 米分为九份，则每份为 26 米。这样台基之宽 130 米恰合五份，也就是说宫院宽与前三殿下台基宽之比为 9:5。由于台基南北长与前三殿宫殿宽度相同，则台基的长宽比也是 9:5。"因此，"按《易·系辞上》'崇高莫大乎富贵'句疏云：'王者居九五富贵之位'（《周易正义》卷七，《系辞上》），把前三殿台基之长宽比和宫院宽与台基宽之比设计为 9:5，明显是用数字比附这个含义，隐寓为王者之居的意思"[24]。此外，紫禁城后三宫主殿的工字形台基，如不计入乾清宫前的月台部分，其长（97 米）、宽（56 米）的比值，也基本符合九、五之数。

当然，这种比附是立足于建筑外部空间符合于形式美规律的造型完美的基础之上的。既要满足人的实际需要，又须创造出既宜近观又宜于中观和远观的完美而且富于该组群所要求的精神感染力的视觉形象和空间形象，还要使整个组合富于内在的有机韵律，最后，又使其具有一定的象征意义，中国古代建筑艺术家的巧思精微，令人叹为观止。

然而，这还远远不是匠师们创造的外部空间设计艺术哲学的全部，对这一课题，还会有许多方面等待人们去发掘。

1 梁思成《中国古代建筑史六稿绪论》，《建筑历史与理论》第一辑，江苏人民出版社 1981 年。

2 梁思成《中国建筑史》，《梁思成文集》第三卷，中国建筑工业出版社 1984 年。

3 转引自英·艾兰《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，汪涛译，四川人民出版社 1992 年。

4 均见米·埃利亚德著《神秘主义·巫术与文化风尚》，宋立道、鲁奇译，光明日报出版社 1990 年。

5 刘大基译《人类文化及其生命形式——恩·卡西勒、苏珊·朗格研究》，中国社会科学出版社 1990 年。

6 叶舒宪《中国神话哲学》，中国社会科学出版社 1992 年。

7 同注［6］。

8 萧默《从中西比较见中国古代建筑的艺术性格》，《新建筑》1984 年第 1 期。

9 杨鸿勋《初论二里头宫室的复原问题兼论"夏后氏世室"形制》，《建筑考古学论文集》，文物出版社 1987 年。

10 丁山《中国古代宗教与神话考》。

11 《贾谊新书·胎教》所引古青史氏记载有关太子出生的悬弧礼、射礼等礼仪中，在"迎敌祠"的四方四牲之外，又增加了中央方位，已是十分典型的平面五方位空间图式。

12 郭沫若《十批判书·古代研究的自我批判》，《郭沫若全集·历史编》，第二卷，第 26 页。

13 王世仁《汉长安南郊礼制建筑（大土门村遗址）原状的推测》，《考古》1963 年第 9 期。

14 中国科学院考古研究所汉城发掘队《汉长安南郊礼制建筑遗址发掘简报》，《考古》1960 年第 7 期。

15 甘博文《甘肃武威雷台东汉墓清理简报》，《文物》1972 年第 2 期。

16 以上所举汉代各例，均可参见本书第三章。

17 陕西周原考古队《陕西岐山凤雏村西周建筑基址发掘简报》，《文物》1979 年第 10 期。

18 其屋象人正襟肃立，棱角象飞箭样笔直，其势如飞鸟展翅，屋檐象野鸡样飞舞，君子登上巍峨的大字。院庭严严正正，梁柱高大矗立，亮堂堂的白天，静幽幽的夜晚，君子多么安谧。（本译文据王宁主编《评析本白话十三经》，并有改）

19 远望车轮外围，要求它曲度均匀，两旁微向下斜；近前察看，要求它着地面积小。没有别的办法可以办到，只有车轮溜圆才能取得。（本译文据《十三经直解》）

20 荆其诚等《人类的视觉》。

21 芦原义信的《外部空间设计》，针对西方古典视觉分析理论"完全是静止式的、中世纪式的"之弊端，主张将"空间看作是一系列变化着的构图，这构图具有首尾的连贯性连续性"。他提出的理论要点，其一是"外部空间可以采用内部空间尺寸八至十倍的尺度"，此即"十分之一理论（One-tenth theory）"；二是"外部空间可采用每行程为 20～25 米的模数"，即所谓"外部模数理论"。依其说，小巧亲密的室内空间尺度加大十倍，约 25 米，可构成亲切宜人的外部空间如小型广场；加大一百倍，即构成大型外部空间。大型空间的构成，应以能识别人脸的距离约 25 米为率划分行程，在每一行程内应运用各种办法造成空间的节奏感。

22 芦原义信主张在进行外部空间设计时，把约 25 米的模数坐标网格重合在图面上，"就可以作为实感而估计出空间的大体尺度"。

23 傅熹年《关于明代宫殿坛庙等大建筑群总体规划手法的初步探讨》，《建筑历史研究》第三辑，中国建筑工业出版社 1992 年。

24 同注［23］。

第十七章

形体构图

宏观的整体思维习惯，使得中国人在面对问题时，往往能够考虑到与问题直接、间接相关的方方面面，包括产生的根源、存在的背景、内部外部环境、与其他相关方面的联系，以及时间、空间的影响等，加以综合归纳，完成一种富于辩证哲理的思考，而不局限于问题的本身。基于这种民族传统的思维方式，中国建筑艺术特别重视群体组合的有机构成，着意于创造群体组织有序的构成之美，其达到的造诣，为世界上其他建筑体系所不及。所以有人说，"'群'是中国建筑艺术的灵魂"[1]。群体由一座座单体建筑和由它们围合成的外部空间组成。探讨过了有关外部空间设计的一些规律性问题，本章的着眼点在建筑单体的形体构图。有必要强调，探讨单体建筑形体构图问题，仍须时时与"群"联系起来。单体之美，只有体现为"群"的一部分时，才有价值，也只有存在于"群"中，才能充分地展现出来。

对于建筑单体的形体构图规律的研究，目前已有一些可贵的成果，本章在此基础上，以造型分类及造型的某些法则为纲，加以归纳。

第一节　造型分类

中国建筑的单体建筑造型，大多比较单纯，一般与平面形状的关系甚大。较简单的平面绝大多数为矩形，另有方形、圆形和正多边形。较复杂的平面如丁字形、L形、工字形、王字形、凹字形、十字形等。也有的底层平面为简单的矩形或方形，而上部呈现较复杂的体形体量组合（如汉长安明堂辟雍、唐大明宫麟德殿、承德普宁寺大乘阁）。进一步的分析发现，那些比较复杂的造型，也仍是由几个比较简单的元素组合而成的，其上各有独立的屋顶，如庑殿、歇山、悬山、硬山或攒尖。如果以具有独立屋顶的元素为单位，其实并不复杂，与简单的单体建筑几乎是一样的。这种看似复杂的单体建筑，常见于比较隆重的建筑群，可大致分为殿堂类、楼阁类（包括塔）、亭类、廊类和门类（图17-1）。

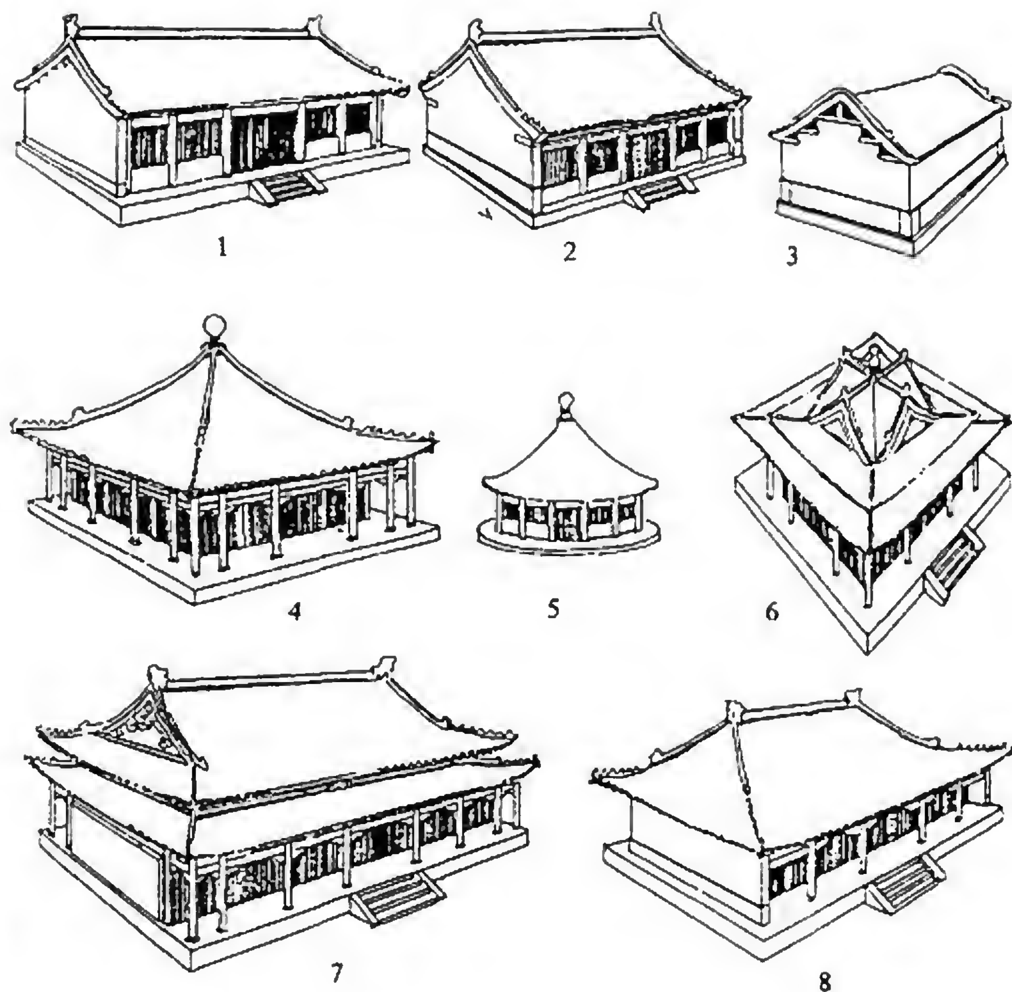


图 17－1　中国建筑单体造型

1　悬山　2　硬山　3　卷棚　4　方攒尖　5　圆攒尖　6　十字脊　7　歇山（重檐）　8　庑殿

殿堂

殿堂类建筑往往是组群的主体，布置在建筑群的纵轴线上，规格最高，体量最大，也最为重要。也有的布置在横轴线上，作为主体殿堂的陪衬。

殿堂造型庄严隆重，屋顶主要采用庑殿（四阿）和歇山（九脊），个别特殊者也有攒尖顶（如北京天坛祈年殿、承德普乐寺旭光阁）。庑殿顶两端斜削，造型更加端庄凝重，形如金字塔的造型十分稳定，所以，凡使用了庑殿顶殿堂的建筑群，其主殿必为庑殿。随总体布局的不同，主殿可以在全群较前的部位，如紫禁城太和殿，也可以在全群最后，如大同华严寺和善化寺的大雄宝殿。庑殿顶有时也用在庑殿顶主殿建筑群中较次要的殿堂上，体量比主殿小，但仍在纵轴线上，位于主殿之前或之后，如广济寺三大士殿和善化寺三圣殿。宋辽以前，庑殿顶有时还用作门殿，也在纵轴线上，如蓟县独乐寺山门和善化寺山门。总之，庑殿顶殿堂从不用在横轴线上。歇山顶殿堂造型比庑殿丰富，在庄严隆重的性格基调中，显得较为活泼，常用作中小型组群的主殿，如镇国寺大殿、华林寺大殿、晋祠圣母殿等；或用为大中型建筑群的次要殿堂，其中有的也在纵轴线上，如紫禁城太和殿后面的保和殿、晋祠圣母殿前面的献殿。有的置于横轴线上，作为主殿的配殿，但此时常为楼阁。

殿堂类建筑的体量大小主要决定于间数多少、单檐或重檐以及台基的高低。

汉代以后，开间例以单数，三间规格最低，以上依五、七、九间递增，最多十一间，如太和殿。殿堂类建筑一般都是单层，依规格高低设置屋檐层数，多者也仅两檐，称重檐，如汾阴后土祠主殿坤柔殿、紫禁城太和殿。极个别的为三檐，如天坛祈年殿。为增大殿堂的体量和气势，建筑下面的台基有时十分高大，甚至两重或三重，最典型者当属太和殿。

殿堂类建筑还常以设前廊、前后廊或周围廊的方式，以增加其重要性。

殿堂的平面以矩形最多，也有其他形状，如唐大明宫麟德殿以前后四殿串连为一体，藉此扩大内部空

间，加大体量；宋辽金元大型建筑群的主殿常为工字平面，工字前横左右各加称为东挟、西挟的耳房，后横并常为楼；明清以后的回族清真寺礼拜殿或藏汉混合式喇嘛庙经堂常如麟德殿，以前后几座屋顶以勾连搭方式合成大的空间；还有个别特殊形状如方形或圆形平面，覆攒尖顶，或矩形四面凸出成十字形平面，覆十字歇山顶。

楼阁

在楼阁出现以前，高大的建筑采用高台建筑形式，盛行于春秋战国，所谓"高台榭，美宫室"。高台建筑以夯土为心，各层四周围以单面坡廊屋，台顶正中立方形殿堂，总体看似多层。西汉以后，随着楚越干阑建筑的意象流入中原，与中原先进文化结合，高台逐渐被楼阁所代替。楼阁在汉代的盛行与当时流行的神仙思想有关，所谓"仙人好楼居"之类。汉武追求人神交会，大建高楼，而领风气之先，对当时与后世都有影响，不惟帝王宫苑，连一般街市民宅也多起楼阁，如东汉南阳樊氏"起庐舍，高楼连阁"（《水经注》）；陈人彭氏"造起大舍，高楼临道"（《后汉书·黄昌传》）；外戚中官所造馆舍，"凡有万数，楼阁连接"（《后汉书·宦者传》）。汉墓出土明器亦多陶楼。汉代画像砖、画像石及壁画，多有市楼、谯楼、望楼的形象，有的高达五六层。凡此说明楼阁在汉代已滋成风气，显示了在建筑空间垂直向度上的一种追求。

但以后的发展，以楼阁为主殿的却并不多见，多只作为配殿，置于主殿前两侧横轴线上，这在敦煌石窟唐宋壁画中所见极多，实例如正定隆兴寺左右对称设置的慈氏阁和转轮藏殿（也是楼阁）、山西大同善化寺的普贤阁等。明清紫禁城中的楼阁，也多为配殿，如太和殿前两侧的体仁阁和弘义阁。这些作为配殿的楼阁，体量比主殿小得多，平面略呈方形，且多用歇山顶，可见都有减少体量、面阔，而强调竖向感的倾向，以便与体量大、横向感强烈、性格更为庄重的主殿取得对比。也有少数组群将楼阁布置在中轴线上，甚至作为主殿，亦见于敦煌壁画，实例如蓟县独乐寺观音阁。在主殿前作为较次要殿堂的如曲阜孔庙奎文阁，置于全庙第四进院的中轴线上。观音阁又是佛楼，即楼内空间上下通贯，中立巨大佛像。类似观音阁的著名佛楼，尚有承德普宁寺大乘阁和北京雍和宫万福阁，都在中轴线上，但位于组群的最后部（图 17－2）。

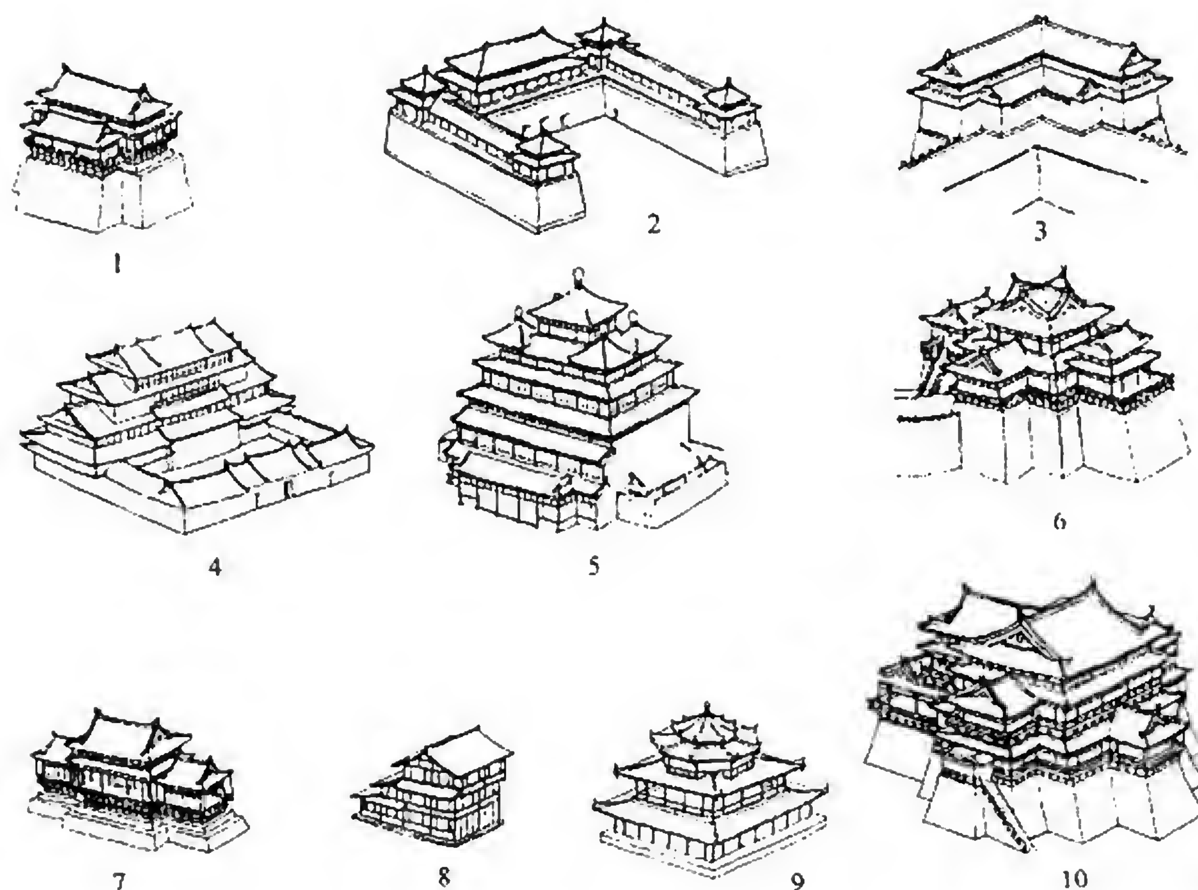


图 17－2　中国楼阁造型

1　宋画龙舟图中的宝津楼　2　北京故宫午门　3　北京内城角楼　4　福建某寺　5　河北承德普宁寺大乘阁　6　宋画黄鹤楼　7　宋画金明池中临水殿　8　浙江民居　9　福建泉州奎星楼　10　宋画滕王阁

佛塔为直立高耸的造型，多数也可以看作是一种特殊的楼阁。从观念上讲，塔原是一个实体象征性建筑，中心设有藏纳性空间，但经中国化之后，多与楼阁相通，尤其楼阁式塔，多在塔内有容人出入的内部空间。其原因，可能是古代中国人响往与自然结合之境，不愿放弃登临眺望的机会；另一方面，在佛教传入之初，曾将佛、菩萨与神仙比肩，继承了“仙人好楼居”的意象。

早期佛塔曾一度在寺庙建筑群中占主导地位，居全寺中心，这样的中心塔式佛寺，典型者如北魏洛阳永宁寺。唐宋以后，寺院渐以佛殿为主，塔建在寺侧或附近，但中心塔式佛寺也并未绝迹，典型实例如辽代应县佛宫寺。自北朝起，有时将两座塔对称分立在中轴线的两侧，现存典型实例可举宋代泉州开元寺双石塔。

亭

“亭”的字形透露它与攒尖屋顶有关，实际也正是这样，多取正多边形或圆形平面，上覆攒尖顶。亭类建筑在组群中多只起点缀性作用，却是最能体现古代中国人关于阴阳和合观念的建筑，最简单的亭，就是一座由四柱支撑、四面通透简单明了的构架，各面完全开敞，故在园林使用最多。“亭者停也”，汉代原指供旅人停息略如旅舍的驿亭、乡亭、邮亭，以后借用在园林中，指吸引游人伫足停留的地方，故园林中的亭子，常选址于既能得景又复成景的地方。有时园林中一些点景或观景小建筑，虽名为亭，却不是攒尖顶，是一种借称。而在较隆重的场合，亭只用作陪衬性附属性建筑，如回廊院四角耸起的亭式角楼，或中轴线两旁的钟楼、经藏或碑亭等。即使在中轴线上出现也是作为陪衬，如紫禁城太和殿与保和殿之间的中和殿。但也有十分特殊的建筑如北京天坛祈年殿和皇穹宇，因与天的寓意有关，取圆形平面，也是亭式，却是组群中主要的和相当重要的殿堂。沈阳故宫东区的主殿大政殿也是亭式，立意脱胎于女真族的庐帐。

廊

“廊”的字形表明它可能与一面坡屋顶有关，如春秋战国包围着高台各层的一面坡周屋，大概也可称之为廊。以后的发展，廊只是一种围合性、联结性的附属建筑。围合和联结都各有对象，故廊多不能单独存在。回廊院的回廊有很强的围合性，环绕着位于中心的主体性建筑作周边布置，廊深多一间，向外一面封闭，向内开敞。也有的进深两间，仍向内开敞，外侧的一间常分隔为屋，称为“庑”。在廊庑间常耸起配殿、角楼等类建筑，多见于敦煌唐宋壁画。在清代北京四合院住宅中，围合作用主要由正房和两厢完成，而用抄手游廊将各房前檐廊相联，成为一个通贯流畅的线状空间。廊子的联结性在园林中体现得更加充分，有极灵便的空间布置与延展方式，可以随地形变化蜿蜒曲折或迤逦上下，随宜处理。在线状延展的廊庑中，往往还间以亭榭，作空间转折处的“结点”处理，增强空间和轮廓的抑扬起伏效果，典型实例可举颐和园万寿山前的长廊。只用为联结的廊子，或进深一间，两面都开敞；或仅一面开敞，另一面廊墙上设漏窗或窗框，时时透出园景；或进深两间，在中柱一线有墙和门，称双面廊。

门

从“门”字的甲骨文，其实就是一座带有门扇的十分具体的门的形象。门不但具有分别内外的作用，更是造成艺术气氛与分割空间的有力手段，故自西周起便有所谓天子五门三朝之制。明代北京宫殿相当于五门的是正阳门、天安门、午门、太和门和乾清门，在正阳门和午门之间还多了一重大明门，天安门和午门之间多了一重端门。重重的门和长长的过渡空间，大大加强了宫殿的整体气势，具有极强的感染力。

门的种类大约有随墙门（高墙门、低墙门、洞门）、屋宇门（门屋、门殿）、台门等几种，还有各式牌坊和阙，也属门类建筑。

中国建筑的基本单位可称之为“门堂之制”，即组群空间以“堂”或殿为主体，四周围以围墙或廊庑，在围墙或廊庑上设门。早期重要建筑四个方位都有门。以南北轴线为主的组群，除前门外往往还有后门。这时的门多采屋宇门形式，而且多为门殿。一般住宅则在主入口处设门，有时再附加侧门，既可是门屋，也可

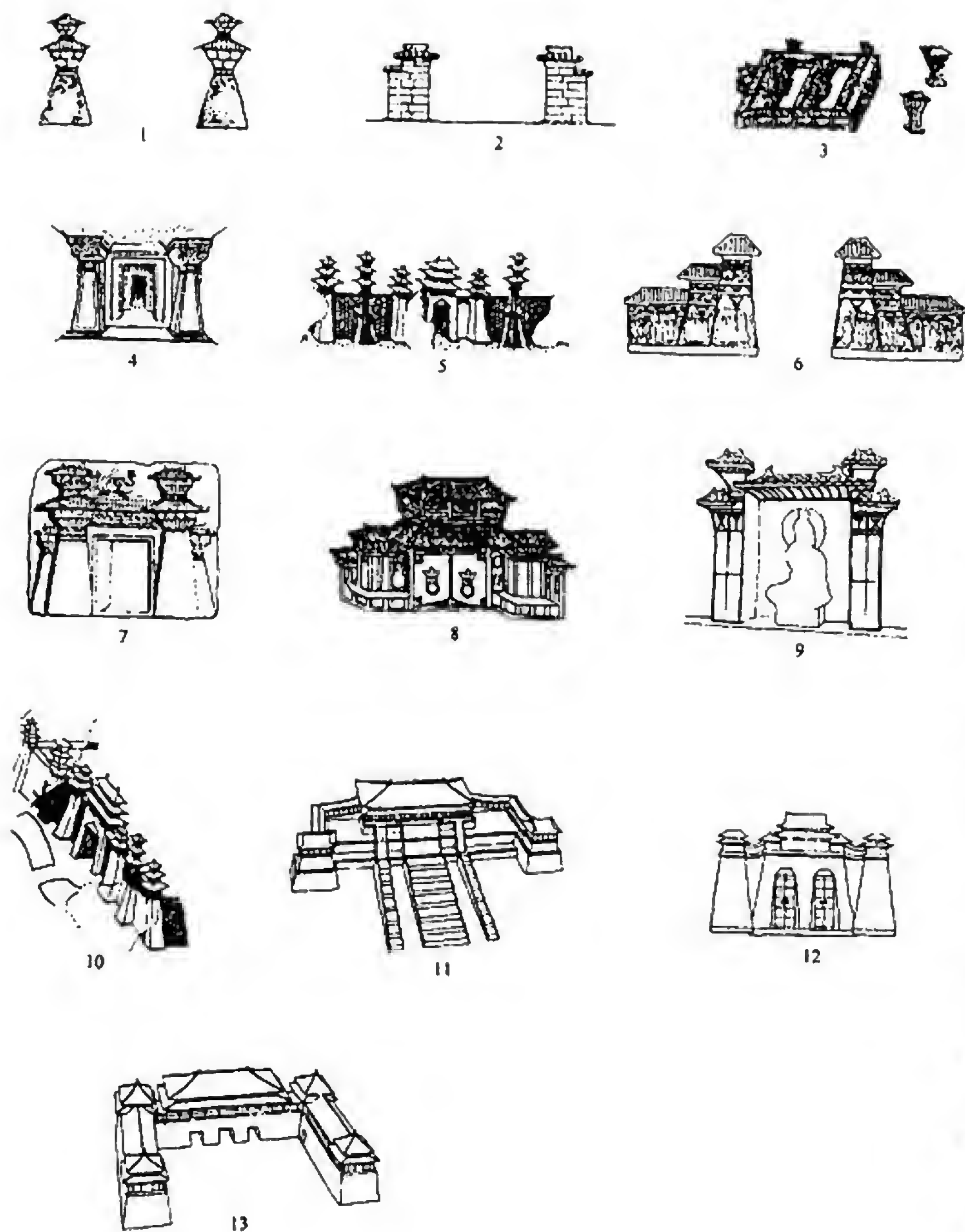


图 17－3　阙的演变示意

1　楼阁形双阙　四川庆符汉画像砖

2　单层有子阙的双阙　河南登封汉太室阙

3　宅前与侧面的双阙　山东沂南古墓石刻

4　门前的双阙　四川乐山汉代崖墓

5　城门前的双阙　麦积山石窟西魏壁画

6　有子阙左右连墙的汉阙　唐墓出土石雕

7　中央有门的双阙　四川成都汉画像砖

8　中间有二层门楼的双阙　山东沂南古墓石刻

9　中间有屋顶的双阙　敦煌莫高窟北魏壁画

10　凸出于城门左右的双阙　麦积山石窟西魏壁画

11　凸出于大殿左右用廊相连的双阙　唐大明宫含元殿复原

12　凸出于城门前用廊与城楼连接的汉阙　河南禹县北宋石幢

13　凸出于两侧用廊庑连接，阙的最后残余　北京故宫午门

能是随墙门。城市或宫殿出入口的门常为台门，即砌筑城台，台下开门洞，台上有城楼。在城门前还常有用于军事目的的瓮城及称为箭楼的城楼。在大门以内即建筑群内部也有许多门，可能是随墙门，也可能是屋宇门，甚至还可能是台门，根据需要设置。

牌坊不起实际的隔绝内外的作用，只是用作重要建筑群入口的标志，以加强气势。

周代至汉代的阙，双阙对立，中间是通向大门的道路，主要目的也是为壮观瞻。隋唐以后阙与台门结合，乃形成平面凹字形的午门式组合（图 17－3）。

总的说来，中国建筑比起欧洲石结构建筑来，单体的类型不是很多，这除了与材料和结构有关外，也体现了中国人不太重视突出单体而更着意于群体经营的审美态度，其实是以牺牲单体的丰富换取群体的和谐与完善。

不追求单体造型上的强烈变化和体量的过于突兀，而更重视群体的端方正直，其深刻的原因当仍在中国文化，于本书建筑哲理章中已有缕述，此处可再引一段风水术书关于住宅的妙文以为旁鉴。

> 屋形端肃，气象雄豪，护从齐整，俨然而不可犯者，贵宅也。墙垣周密，天井明洁，规矩翕聚者，富宅也。南北皆堂，东西易向，左右昂雄，势如争竞者，忤逆宅也。屋小而高，孤立无依者，孤寒宅也。东倒西倾，栋欹梁侧者，病痛宅也。屋宇暗昧，太阔太深者，妖怪宅也。四壁破碎，椽

头露齿者，伶丁屋也。基址太高，屋前深陷，四水不聚，荡无收束者，贫穷宅也。屋高地窄，财退人离；基阔房低，福微祚短。富贵吉祥之家，门多气概；贫贱忧患之宅，路必叙飞。面前之屋为宾，左右之房为从，宾宜端拱，主贵高严。从若高昂，主受欺凌之患；从如低陷，主嫌孤露之虞。（清·焦循《相宅新编·屋宇形象论》）

除去一些因屋形而致贫穷或富贵的无稽之谈，此文透露出不少古人的建筑艺术观或艺术伦理观。在儒家传统文化氛围中，处处追求"立必端直，处必廉方"、响往于"天人合一"之境的古人，对于建筑也必以"端肃"、"齐整"、"规矩"、"气概"等为美。房屋不可过高过大，也不可太阔太深；不可孤高自立，也不可基阔房低。天人合一，屋亦如人，故建筑布局须分别主宾和主从，"主贵高严、宾宜端拱"，"护从齐整"，以求得"屋形端肃"、"气象雄豪"，来不得半点逾越与混淆。若主宾错位，或从者昂雄欺主，或从不衬主，即是忤逆、贫贱、妖怪、孤露之宅。与其说这是在谈建筑，莫如说是在谈人生。这就是中国人的文化，也是中国人的智慧。事实上，即使从形式美的角度来衡量，凡属文中所说的凶险之宅，显而易见也确是不成功的建筑。

只是在必要的时候，如用以妆点山河的景观楼阁、在组群结点处的标志性建筑或园林建筑，才将以上几种有限的单体建筑形式加以重组，总体构成可具多种平面的较为复杂多变的形体。

第二节　形体构图

由于中国建筑分布在十分广大的地域，又延绵发展达数千年之久，要对历史上中国单体建筑的形体构图作出准确而明晰的判断殊非易事。实际的单体建筑造型设计，涉及于立面、平面和剖面，具体如台基、屋身、屋顶的权衡，各组成部件和细部及装饰的处理等很多方面。有关中国建筑屋顶形式及诸如挑山、收山、屋面生起、屋角起翘等屋顶造型；有关屋身如斗拱、门、窗等部件，以及柱子的生起、侧脚等处理，在本书有关章节中多有涉及；建筑装饰也有专文叙述。在此，从实例出发，仅从宏观角度，以关系建筑造型最重要的立面比例为中心，兼及平面和剖面比例，做大略的分析。

就单体建筑而言，在长期发展过程中，至迟到唐代，已逐渐形成了一套完整的适合人的尺度的造型规律与平面、立面比例权衡。

殿堂类建筑几乎都坐落在台基上，内部空间只有一层，其外部由柱、枋、墙、门、窗和斗拱构成屋身，上面覆盖着屋顶，呈现出台基、屋身和屋顶的三段式分划。立面下大上小，屋顶有一种向下的重压感，与直立向上的屋身取得势态平衡，加上基座的承托，造成一种稳定的和谐。中国建筑的屋顶，在立面占有较大比例，与其下的屋身，高度相差无几，若为重檐，则屋顶的总高就大于屋身了。

建筑的基本单元是由四根立柱组成的"间"。面阔方向的间数均为单数，最少三间，以上是五间、七间和九间，最多十一间，进深一般都小于通面阔，形成矩形平面。

中国建筑的立面比例，大致有以下一些基本规律。

一　正方形因素

正方形是一个引人注目、肯定而平稳、早就被中外美学家认为是美的形状，在中国建筑中有广泛应用。平面正方形的建筑，不只是方形攒尖顶，甚至有三开间的殿堂。

强调向水平方向延展的中国建筑，着力创造一种使建筑平卧依附于大地之上的感觉，其局部的比例处理，也有意避免高耸之感，宋《营造法式》中提出的"柱高不逾间之广"的比例限制，正是出于这种考虑。柱高不逾间广主要是针对当心间而言的，即当心间柱子与阑额所围的形状，应该是一个略呈横长的矩形，至少是方形，而不应出现狭高的形状。唐宋建筑凡九开间大殿如大同华严寺大雄宝殿、义县奉国寺大殿，当心

间由阑额与两个平柱围成的形状，就都是正方形。同样的比例也发生在七开间和五开间殿中，只是处于不同的开间上，如七开间殿的当心间已略呈横长，左右两次间则为正方，如大同善化寺大雄宝殿、朔县崇福寺弥陀殿；五开间殿正中三间横长，两个梢间则常为正方；三开间殿的当心间明显横长，而仅有的两次间，比例不宜发生突变，但正方形因素的作用仍有体现，一般是以檐方（而不是阑额）的高度为准，即檐方的高度与明间的开间宽度相同，五台山南禅寺大殿、平顺天台庵大殿、蓟县独乐寺山门、涞源阁院寺大殿、福州华林寺大殿等都是如此。正方形因素同样体现在横剖面上，如五代福州华林寺大殿，在横剖面上所见的两内柱的柱高与进深，也形成正方形。河北正定隆兴寺摩尼殿的剖面，也存在多个正方形构图。如果作进一步的发掘，正方形因素在平、立、剖面上的体现可能不在少数（图 17－4～7）。

在需要创造高耸效果的建筑如佛塔或多层楼阁，一般在接近人的视线的底层，仍使当心间呈方形或略横的矩形，但二层以上，随着开间的渐次收小，即使是当心间的开间宽度，也多小于该层柱高。

中国建筑这种避免过于高耸比例的构图，与西方建筑柱高都大大高于开间，有明显不同。

由此，中国建筑在柱头以下的立面的基本比例，已呈匍匐于大地的水平伸展的态势。柱头以上通过斗拱（或不用斗拱）支承梁架，托起巨大的屋顶。屋顶是中国建筑的又一大造型要素，其造型要义也追求一种对大地亲和的效应，同时又不能令人感到过于沉重，匠师们创造了反宇的屋面曲线及檐角的曲线起翘，使高耸的屋顶，呈现富于韵味的凹曲轻灵之势，机智地解决了这个课题。

二　$\sqrt{2}$因素

$\sqrt{2}$即以 1 为边长的正方形对角线之长，或其外接圆的直径。所以，$\sqrt{2}$因素与正方形因素是相互依存的两个方面，同是中国建筑的构图因素。

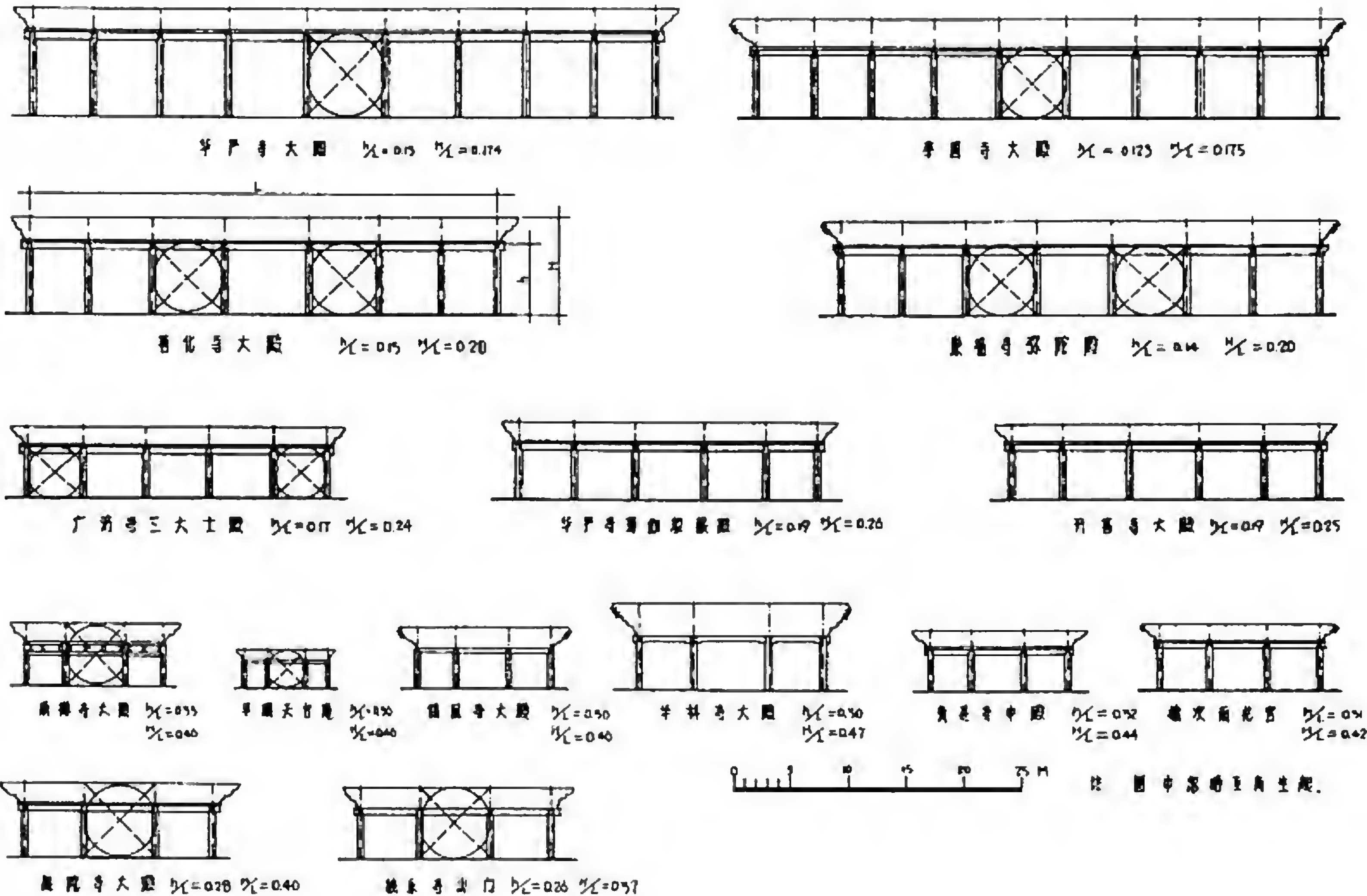
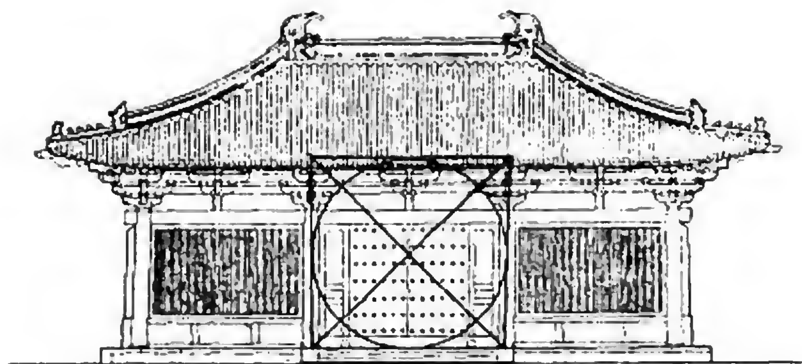
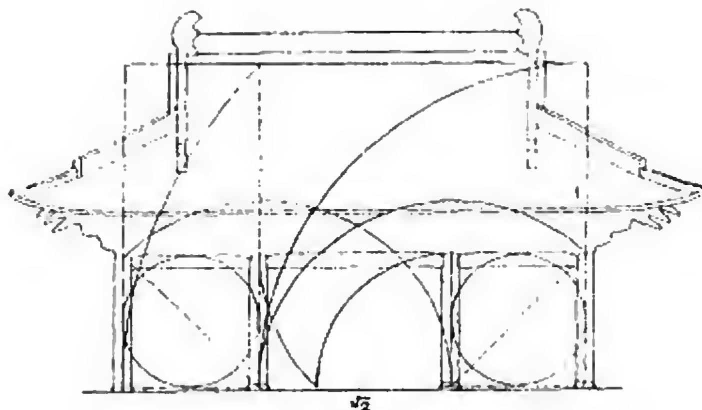


图 17－4　檐下立面比例





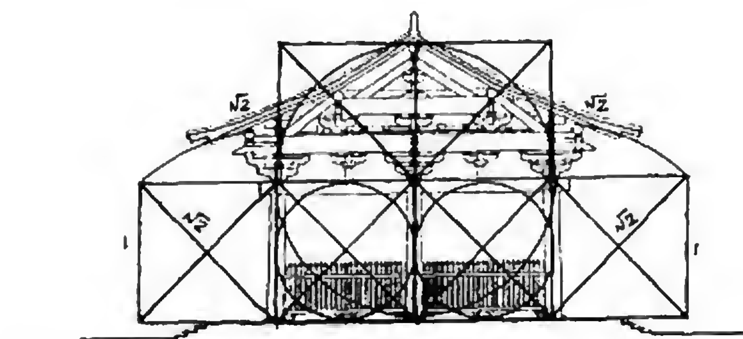


图 17－5　天津蓟县独乐寺山门立面与剖面比例分析

图 17－6　福州华林寺大殿立面与剖面比例分析

图 17－7　河北正定隆兴寺摩尼殿剖面比例分析

1 与$\sqrt{2}$的比例，首先可以在平面中发现，如辽宋五开间殿，其平面的总面阔与总进深，基本上都是$\sqrt{2}$:1 的关系，如广济寺三大士殿、华严寺薄伽教藏殿和海会殿及文献记载的五代吴越钱氏旧宫重拱殿等。五开间楼阁则如蓟县独乐寺观音阁。

$\sqrt{2}$:1 因素在唐宋建筑的立面中也曾相当普遍，一般是檐高（檐柱高与斗拱高的总和）是檐柱高的$\sqrt{2}$倍，如九开间的奉国寺大殿（辽），五开间的广济寺三大士殿（辽）、三开间的南禅寺大殿（唐）、独乐寺山门（辽）、阁院寺大殿（辽）、保国寺大殿（北宋）等（图 17－8）。在一些楼阁式塔也可以见到，如五代杭州闸口白塔，檐高与柱高的比例也是$\sqrt{2}$:1。三开间殿的当心间常呈明显的横长矩形，此矩形的宽高比即间广与檐柱高之比，往往也是$\sqrt{2}$:1，南禅寺大殿（唐）、华林寺大殿（五代）、独乐寺山门（辽）、保国寺大殿（北宋）、阁院寺大殿（辽）、晋祠献殿（金）等都是这样。这一比例在中国建筑尤其是遵循严格的法式与则例规范的官式建筑中，应当是比较多见的。

在建筑的横剖图上，也常可见到$\sqrt{2}$因素的迹象。中国古代建筑尤其是唐宋建筑，有不少实例，脊槫与前后撩檐枋到平面中心的距离完全相等，都等于以平面中心至撩檐枋的水平距离为 1 所形成的正方形的对角

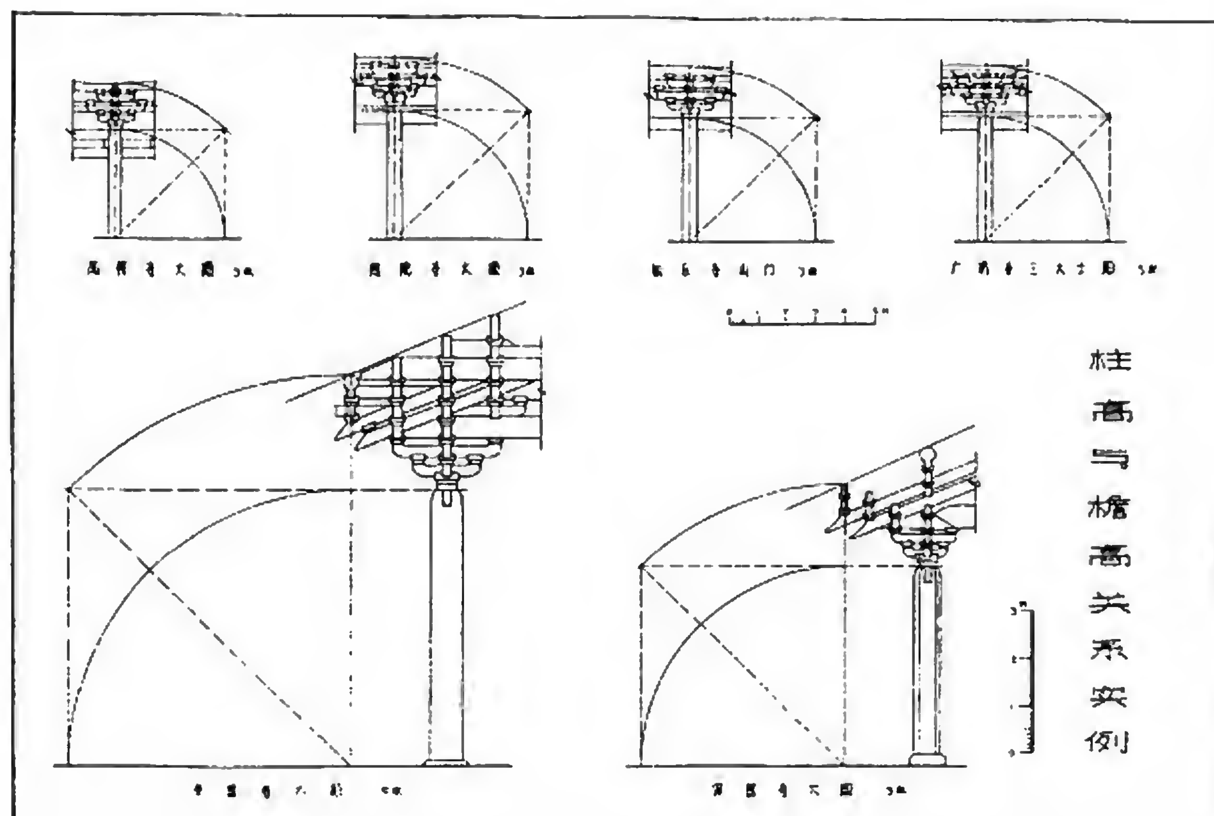


图 17－8　柱高与檐高关系实例

线长度，即$\sqrt{2}$。也就是说，它们都位于以平面中心为圆心，以$\sqrt{2}$为半径的同一半圆上。前后撩檐枋和脊榑所形成的半圆，几如一个完整的天穹。$\sqrt{2}$规律也见于金柱（室内的外圈内柱），若以金柱的高度为 1，则金柱上面的榑的上皮高度也是$\sqrt{2}$。

以上可见，$\sqrt{2}$因素确实比较普遍地存在过。为论证这一比例关系，并剖析由这一比例生发出来的一系列造型规律，不妨先着重分析唐宋某些单檐建筑实例，探讨能否从中建立一套唐宋单檐建筑的理想比例数学模型。

两个实例

唐宋建筑，泛指由唐、五代至两宋、辽金时期的建筑。时间跨度逾六百余年，遗存的建筑以单檐者最多，规模不等，从九开间到三开间都有。选择唐宋建筑为重点研究对象，也考虑到这时正处在中国古代建筑发展成熟和跨越高峰的阶段，具有一定典型性，建筑造型也较以前或以后都更具神韵，其斗拱之雄大，出檐之深远，潇洒雄健，飘逸舒展，常为建筑史家所赞叹。

前面提到的比例关系，已经涉及到建筑的立面、平面和剖面的某些方面，其实事情远没有到此为止，可先通过下面一二实例，作一初步了解。

天津蓟县独乐寺山门　建于辽统和二年（984），单檐庑殿顶，面阔三间、进深两间，平面为门殿常用的分心槽式。平面与立面的基本尺寸详下表：

独乐寺山门基本尺寸　　单位：厘米

部位	当心间广	次间广	前间进深	后间进深	檐高	檐柱高
尺寸	610	523	438	438	609	433

可以看出它的几个比例特征：

当心间广/檐 柱 高 = 610/433 = 1.4088≈$\sqrt{2}$

当心间广/檐　　高 = 610/609 = 1.0016≈1

檐　　高/檐 柱 高 = 609/433 = 1.4064 $\approx\sqrt{2}$

檐　　高/进深间宽 = 609/438 = 1.3904 $\approx\sqrt{2}$

当心间广/进深间宽 = 610/438 = 1.3926 $\approx\sqrt{2}$

值得一提的是，与山门同时建造的独乐寺观音阁，及阁与山门之间的距离，也有一些类似的比例关系。

福州华林寺大殿　建于五代末吴越（宋乾德二年，964），面阔三间、进深四间，但只有四根内柱。平面、立面与剖面的基本尺寸如下表：

华林寺大殿基本尺寸　　单位：厘米

部　位	当心间广	次间广	檐柱高	内柱高	中平槫高	内柱距	通面广	通进深
尺寸	651	468	478	720	1012	700	1587	1468

可以看出它的几个比例特征：

当心间广/檐 柱 高 = 651/478 = 1.3619 $\approx\sqrt{2}$

次 间 广/檐 柱 高 = 468/478 = 0.9790 $\approx$ 1

当心间广/次 间 广 = 651/468 = 1.3910 $\approx\sqrt{2}$

通 面 阔/（当心间广 + 次间广） = 1587/（651 + 468） = 1.4182 $\approx\sqrt{2}$

中平槫高/内 柱 高 = 1012/720 = 1.4056 $\approx\sqrt{2}$

前后内柱距/内柱高（不计柱础） = 700/700 = 1

檐 柱 高/通 面 阔 = 478/1587 = 0.30

此外，由于自平面中心至前后撩檐方上皮的距离，恰等于脊槫上皮的标高，则脊槫上皮与前后撩檐方上皮，恰在以平面中心为圆心，以脊槫上皮标高为半径的同一半圆上。

从以上二例可以见出，在建筑的各重要相关尺度方面，广泛存在着 1 与$\sqrt{2}$的比例关系，由此启发了我们对于探寻建筑比例普遍规律的兴趣。实际上，这种普遍规律在相当大的程度上确实存在，正如前述，当心间间广与檐柱高之比为$\sqrt{2}$的情况也见于南禅寺大殿、独乐寺山门、保国寺大殿、阁院寺大殿、晋祠献殿等三开间建筑中。可以相信，在建筑的平面、立面与剖面等可以量化的尺度中，某种相对固定的比值的确经常使用，尤其是 1:1 和$\sqrt{2}$:1。

这种规律，除上述当心间广与檐柱高以外，还反映在其他尺度关系上，如檐柱高与通面阔之比等。建于中唐的山西五台山南禅寺大殿，檐柱高与通面广之比为 0.33；福州华林寺大殿为 0.30，与华林寺大殿几乎同时建造的山西平遥镇国寺大殿也是 0.30。这三座殿堂都是三开间。似可推知，这一时期的建筑，通面阔的确定可能与檐柱的高度及开间数量有关。

$\sqrt{2}$因素的影响

由$\sqrt{2}$因素对建筑组群或单体在比例上可能造成的影响已如前述，这一比例控制因素在唐宋建筑中的作用尤其引人注目。唐宋建筑造型，有相当多的比例处理，尤以檐高与檐柱高（撩檐方上皮标高与檐柱柱顶标高）之间的比值为$\sqrt{2}$:1 更为引人注目。据我们的统计分析，现存唐宋建筑实例中，当心间檐高与檐柱高之比在 1.41（即$\sqrt{2}$）左右的，约占 50%，比值在 1.45 左右的，约占 23.1%。后者如果减掉辽宋以来渐渐普及的普拍方的厚度，则檐高与檐柱高之比也在 1.41 左右，可能是当时工匠在使用普拍方之后，仍沿袭没有普拍方的习惯比例设计的。将上述两种情况加在一起，则檐高与檐柱高之比接近$\sqrt{2}$者，占到实例总数的 73%。若考虑到唐宋建筑遗存在时间和地域分布上的离散性，则这一统计数字应该说还是相当高的，反映出这是一种普遍的现象[2]。

檐高与柱高的关系，直接影响到檐下立面，尤其是檐下当心间立面的比例关系，如前举面阔三开间的独

乐寺山门当心间的立面比例，间广比檐柱高大出很多，二者之比为 1.4088（约$\sqrt{2}$），而间广与檐高十分接近，二者之比为 1.0016，恰好构成一个正方形，檐高则是柱高的 1.4064（约$\sqrt{2}$）倍。面阔五间的广济寺三大士殿，当心间广也比檐柱高为大，二者之比为 1.25；而当心间广较檐高为小，二者之比为 0.8928；檐高与柱高之比则为 1.40，也相当于$\sqrt{2}$。九开间的奉国寺大殿，心间广与檐柱高几乎相等，二者之比为 0.99，而檐高比檐柱高大出许多，二者之比为 1.416，仍为$\sqrt{2}$。显然，不论当心间的檐柱高是多少，以及当心间广与檐柱高的比例怎样，檐高始终都是檐柱高的$\sqrt{2}$倍。

综合独乐寺山门、广济寺三大士殿和奉国寺大殿三例，可以看出，开间数越少，心间广比檐柱高大出越多，以至二者之比接近$\sqrt{2}$，并越接近檐高直至相等，使檐高与柱高之比保持在$\sqrt{2}$；反之，开间数越多，心间广比檐柱高大出越少以至相等，而比檐高少出较多，使檐高与其之比仍保持在$\sqrt{2}$。总之，不管开间数即建筑的规模如何，檐高与柱高之比，恒定地保持在$\sqrt{2}$附近。

类似的例子还有很多，如三间殿中，与独乐寺山门当心间比例相同的还有保国寺大殿、晋祠献殿等。此外，南禅寺大殿当心间广比檐柱高大出较独乐寺为少，二者之比为 1.3157，而心间广与檐高之比也小于独乐寺，其比值为 0.9345，檐高与檐柱高之比仍相当接近$\sqrt{2}$，为 1.41。河北涞源阁院寺大殿、山西榆次雨花宫大殿、山西晋城青莲寺中殿等，也属于这种情况。

除了在檐高与柱高之间存在着这种$\sqrt{2}$的确定关系外，以 1 为短边，以$\sqrt{2}$为长边组成的矩形，在平面构图中也有运用，如五间殿的平面广深比多在 1.41 左右，通面广恰好相当于通进深的$\sqrt{2}$倍，可举广济寺三大士殿和华严寺薄伽教藏殿为例。见于文献的五间殿如《吴越备史》所载五代吴越王钱氏旧宫的重拱殿，“五间十二架，长六丈，广八丈四尺”，广深比也是 1.40。

由于$\sqrt{2}$恰为边长为 1 的正方形的对角线，所以长宽比为$\sqrt{2}$的矩形，往往是与相应的正方形同时出现，一起作为构图因素的。华林寺大殿正立面两次间阑额以下，基本上是两个正方形，与当心间长宽比为$\sqrt{2}$的矩形并列。横剖面前后内柱的柱头以下为一正方形，中平榑以下为一竖置的长宽比为$\sqrt{2}$的矩形。又如观音阁内槽空间是两个叠置的正方形，以此两个正方形的总高为 1，则脊高为$\sqrt{2}$（图 17－9）。

前面所说的独乐寺山门与奉国寺大殿是两个典型的例子，独乐寺山门当心间阑额以下，是一个横置的宽高比为$\sqrt{2}$的矩形，而当心间撩檐方以下的投影立面，则是一个正方形。奉国寺大殿正好相反，当心间阑额以下是一个正方形，而当心间撩檐方以下的投影立面是一个竖置的高宽比为$\sqrt{2}$的矩形。

宽高比或高宽比为$\sqrt{2}$的矩形，不仅容易求得，而且长边与短边之间有着确定的、非偶然的关系，给人以比较好的视觉效果。因为，当一个矩形的长边与短边之比，明显地大于$\sqrt{2}$时，似乎有两个正方形拼合的感觉，相反，如果明显地小于$\sqrt{2}$时，则觉得像是一个变了形的正方形，这两种情况，前者给人以太过狭长

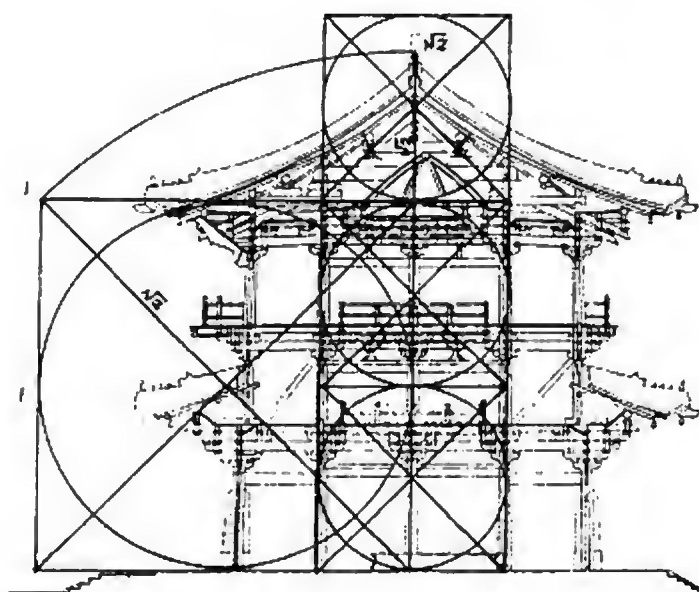


图 17－9　独乐寺观音阁剖面比例分析

的感觉，后者给人以似方不方很不稳定的感觉，二者又都给人以偶然的、不明确的、含糊的印象，有损于美的获得。只有长宽比为$\sqrt{2}$时，才不存在上述感觉。由于它的肯定而良好的视觉印象，可称之为“美的比例”。在古代西方，这一比例经常被提到。

基于如上的分析，我们把唐宋建筑比例中较普遍存在的$\sqrt{2}$与1的比值现象，称之为“$\sqrt{2}$因素”，它在唐宋建筑比例的设计与权衡中，起了相当重要的作用。

为了进一步探讨唐宋建筑平、立面的基本比例及其规律，使这种分析更科学、更严谨，特以两点基本假设作为前提：一、由于在实际工程中受材料、施工、业主要求等因素的影响，不能将理想的设计完全付诸实现，因而在规律性之外，总会出现各种变异或偏差，所以，需要假定一个从复杂的实际状态中分离出来的相对独立的理想状态；二、理想状态下的建筑，不论开间多少、规模大小，其檐高与檐柱高之间，都保持一种$\sqrt{2}$倍的确定关系。

一般说来，比例问题是一个艺术造型问题。在许多人看来，建筑比例与建筑艺术的其他属性一样，是一种带着极大主观性的判断。人们凭着自身的感觉得到不同的体会和认识，试图对一座建筑物进行比例分析，对建筑的比例关系作出量化的规定，这往往是十分荒谬的。因为人们的眼睛，永远也看不到真正的投影立面，看到的只是经过透视的三度空间的形象。但这只是问题的一个方面，是从观察者的角度而言，如果我们从另外一个方面，即从设计者或建造者的角度看问题，就会得出不同的认识了。

我们知道，中国古代建筑的建造基本不用设计图纸，主要是靠工匠师徒相承，口传成碑。为便于设计和施工，一定时期的工匠们中间总是存在一些对于不同开间建筑物各个部分之间尺寸关系的量的习惯性规定。这些量的规定之中包含了建筑平面、立面基本比例的主要数量关系，问题在于怎样表述这些数量关系及内在联系。为此，假设一组理想状态的单檐建筑，根据唐宋单檐建筑基本比例的大致波动范围和典型实例主要比例的内在联系，找出理想建筑比例的基本规律，并运用数学方法描述这些规律，可以说是一种有益的尝试。

理想比例是从实际比例中分析总结出来的，与典型的实际比例基本吻合，但由于现存实例十分有限，所以，在试图建立一个理想模型的时候，需要对某些实例的比例多少作出一些调整。

理想比例数学模型

平面深广比　从上举同为五间殿的广济寺三大士殿、华严寺薄伽教藏殿及《吴越备史》所说的重拱殿，三殿的深广比都相当接近于0.71（即$\sqrt{2}$的倒数），启发我们对建筑平面比例的探讨。结果表明，平面通进深与通面阔（广）的比值（L深/L广），确实也有一定规律，即随开间的减少而加大。开间数越少，进深与面阔的比值越大，越接近于方形，反之，平面越狭长。

深广比随开间减小而加大，除了平面功能上的要求外，为保持一定的进深度，以保证适当的举折高度，求得立面比例的协调，是一个重要原因。我们可以把这些数值归纳调整为下列一组数列：

开间数	九	七	五	三	三	三
L深/L广	0.51	0.61	0.71	0.81	0.91	1.01

这是一组理想的平面深广比，由这一组数值，可以建立一个平面进深随面广与开间变化的数学表达式（但三开间的比值波动较大，不列入式内）：

$$L深 = 0.71 - \left(0.1 \times \frac{C-5}{2}\right) \times L广 \cdots\cdots (1)$$

式中C为开间数。

檐下当心间立面比例　实例中的檐下当心间立面比例，也有一些较强规律性。

按照檐高（H）为檐柱高（h）的$\sqrt{2}$倍的假定，做细微的调整归纳，可以得出如下一组数据：

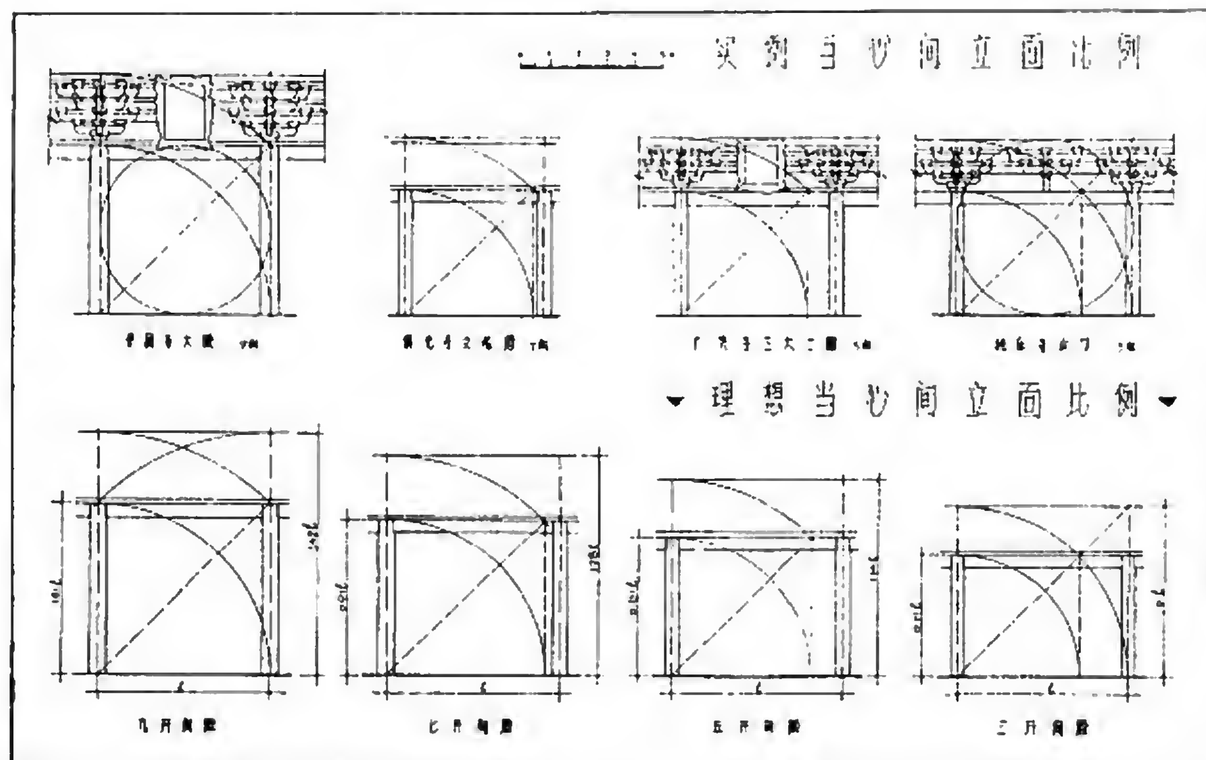


图 17－10　实例与理想当心间立面比例

开间数	九	七	五	三
h/L'	1.01	0.91	0.81	0.71
H/L'	1.42	1.28	1.14	1.00

表中 L' 为当心间广。

这是一组理想状态的当心间立面比例：设心间之广为 1，檐柱高将由九间的 1.01，随开间的减少而降低，直到三间的 0.71。但随之相应降低的檐高，与檐柱高仍保持$\sqrt{2}$倍的关系。九间殿的檐柱高与心间广基本构成正方形，檐高与心间广构成一竖边为$\sqrt{2}$、横边为 1 的竖向矩形。三间殿的檐高与心间广构成正方形，檐柱高与心间广构成一竖边为 1、横边为$\sqrt{2}$的横向矩形。以上，皆与实例大体吻合（图 17－10）。

如果各开间数建筑的当心间广相等，则九间殿的檐柱高和檐高，分别约是三间殿檐柱高和檐高的$\sqrt{2}$倍。七间殿与五间殿，介乎九间殿与三间殿之间。自三间殿至九间殿，比值按等差级数排列，檐柱高与心间广比值的公差为 0.1，檐高与当心间广比值的公差是 0.14。

由这一组理想的当心间立面比例，可以建立两个关于当心间立面比例的近似数学表达式：

$$L' = \frac{h}{0.71 + 0.05\ (C-3)} \quad \cdots\cdots (2)$$

$$L' = \frac{H}{1 + 0.07\ (C-3)} \quad \cdots\cdots (3)$$

式中 L' 为当心间广，h 为檐柱高，H 为檐高，C 为开间数。

当心间立面比例的特殊情况，多是由铺作引起的，由实例中可以看出，九间殿、七间殿用七铺作（斗拱出跳四次），三间殿、五间殿用五铺作或六铺作（斗拱出跳二次或三次）时，檐高与檐柱高之间比较容易接近$\sqrt{2}$倍的关系，心间比例也就比较接近理想状态。但实例中，如九开间的华严寺大殿，外檐铺作仅用了五铺作出双杪，所以在檐柱高与心间广的比值比较接近理想状态的情况下，檐高与心间广的比值却偏小。同样，三间的华林寺大殿的檐柱高与心间广的比值与理想状况也比较接近，但由于用了七铺作，使檐高与心间广的比值偏大。

另外，也有柱高值偏大，而檐高值比较接近理想状态，或檐高与柱高同时偏大或偏小的例证。造成这些

情况的原因是很多的，如当心间广受阑额与柱头方所用材料的局限，达不到理想的长度；或柱子也受到所用木材的限制；或因业主的趋好而采用不同出跳的铺作等。即使这样，还是有相当多的实例，在理想比例的左右浮动。

屋身立面比例 前面谈到的立面比例，主要是就檐柱和当心间面阔而言，若对屋身各间檐柱因生起和侧脚引起的微小高度变化忽略不计，那么，当心间的檐柱即可代表全立面的各个檐柱，屋身立面的比例问题就简化为一片矩形的总高宽比与各开间的分划问题了。

唐宋单檐建筑，崇尚横向的舒展。从多数建筑实例可以感知，作为一个横长矩形的屋身，其长边的长度，一般等于或接近矩形短边的整倍数。即这一横长矩形，可以大致等分为若干奇数个以矩形短边为边长的正方形。若分格过密，柱距过窄，则觉开间过陡；分格过疏，柱距过宽，则觉压抑；而以接近若干个正方形组合的分格方式，与屋顶结合时视觉效果最好，与唐宋建筑实例的立面形象也最为接近（图 17－11）。

实际分格时，当然还要受间广递减韵律的制约。经过对多个实例的分析，大致可以认为：九间殿当心间的比例为正方形，两侧各间间广均按 0.95 左右的比例递减，九间殿的通面阔大致比柱高的 9 倍略小，即柱高比通面阔的九分之一略大。七间殿当心间的比例为一接近正方形略呈横向的矩形，间广比柱高略大，两侧各间间广也约按 0.95 的比率递减。七间殿的通面阔等于或略小于柱高的 7 倍，即柱高约大于通面阔的七分之一。五间殿和三间殿则随着柱高的压低和当心间间广的加大以及间广递减率的调整，通面阔分别大于或等于柱高的 5 倍或 3 倍（图 17－12）。

据实例验算，以通面阔 L 为标准，上述四种情况大致在下列范围内波动：

柱高（h）波动范围　　单位：通面阔（L）

开间	柱高波动范围（分数）	柱高波动范围（小数）
九	$1/9<h<1/7$	$0.11<h<0.14$
七	$1/7\leqslant h<1/6$	$0.14\leqslant h<0.167$
五	$1/6<h\leqslant 1/5$	$0.167<h\leqslant 0.20$
三	$1/4<h\leqslant 1/3$	$0.25<h\leqslant 0.33$

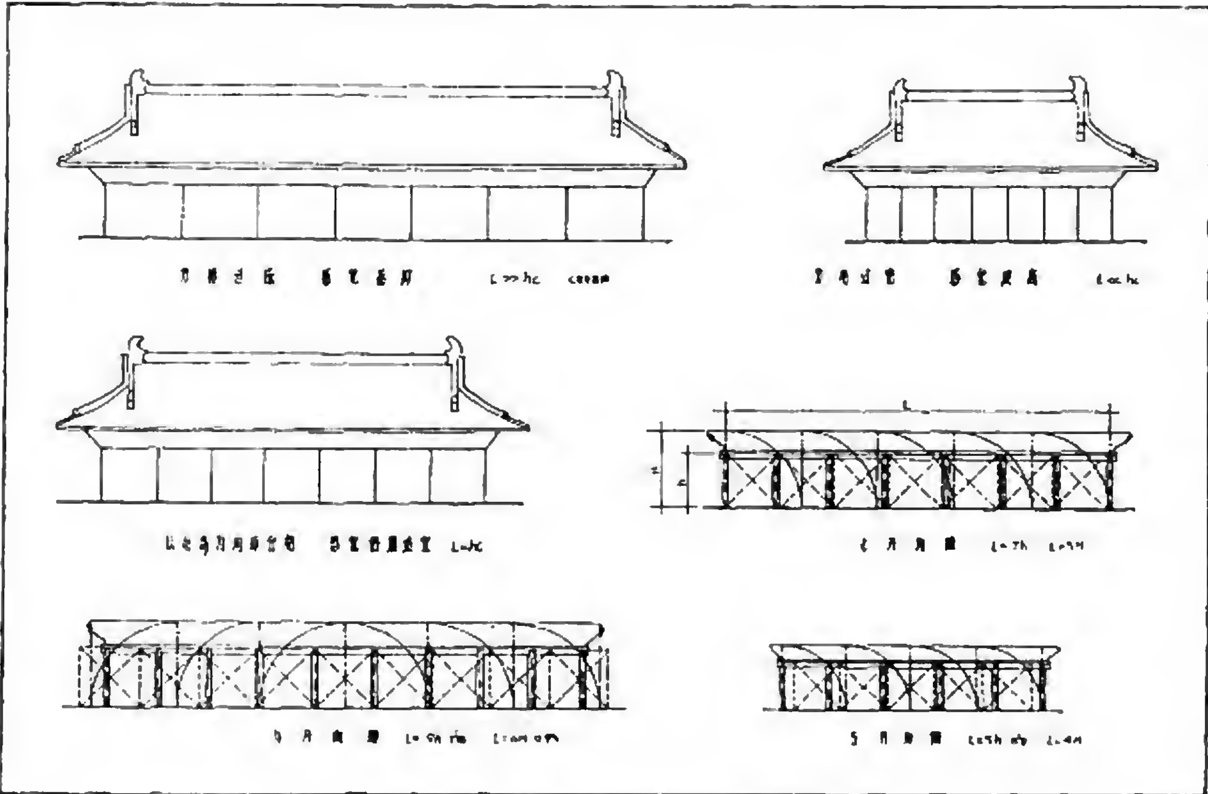


图 17－11　檐下立面比例分析

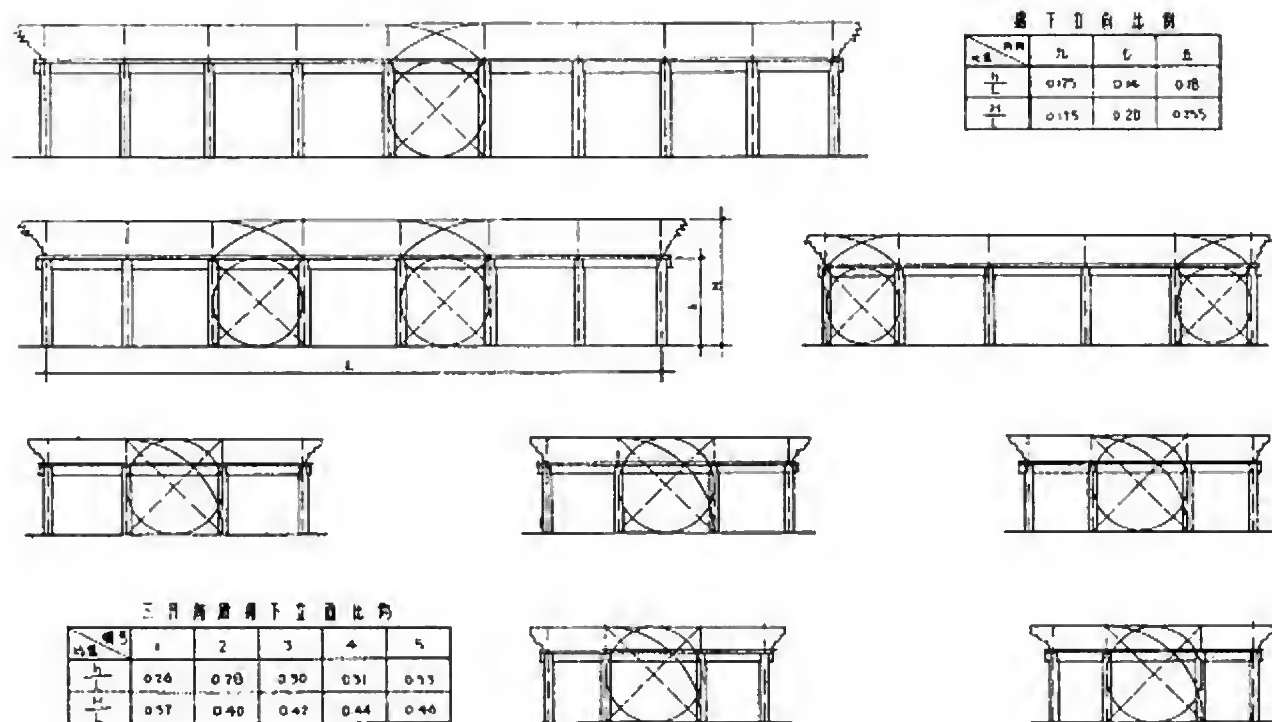


图 17－12　理想檐下立面比例

由表中可以看出，建筑开间数越多，柱高变化的波动范围越小；反之，开间数越少，波动的范围增大。据实例验算并简化，可将柱高波动范围表示如下，同时求出了不同开间建筑的檐高波动范围：

开间	柱高（h）/通面阔（L）	檐高（H）/通面阔（L）
九	0.12—0.13	0.17—0.18
七	0.14—0.16	0.20—0.23
五	0.17—0.20	0.24—0.28
三	0.26—0.33	0.37—0.47

即九间殿檐高约为通面阔的 1/6（0.167）左右，七间殿檐高约为通面阔的 1/5（0.20）左右，五间殿檐高约为通面阔的 1/4（0.25）左右，三间殿檐高在通面阔的 1/3（0.33）至 1/2（0.50）之间。

这些实例说明，唐宋单檐建筑的檐下立面比例随开间数变化，开间数越多，变化幅度越小，规律性越强；开间数最少的三间殿，变化幅度最大，但也有一定范围。

从这些实例中取出一组比较典型的数据：

实例名称	奉国寺大殿	崇福寺弥陀殿	华严寺薄伽教藏殿	独乐寺山门
开间数	九	七	五	三
h/L	0.123	0.14	0.19	0.26
H/L	0.175	0.20	0.26	0.37

表中 h 为柱高，H 为檐高，L 为通面阔。

与上表对照，十分吻合，由此可建立两个近似数学表达式：

$$L=\frac{h\times C}{0.8+0.05(C-3)} \quad \cdots\cdots (4)$$

$$L=H(C/2+1.5)A \quad \cdots\cdots (5)$$

式中 C 为开间数。系数 A 因开间而异，九间殿 A 为 0.95，七间殿与五间殿为 1.0，三间殿为 0.9。

因为理想状态下的檐高H与柱高h之比为$\sqrt{2}$，所以式（4）也可以表述为：

$$L=\frac{H\times C/\sqrt{2}}{0.8+0.05\ (C-3)} \cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots (6)$$

三开间殿的檐下立面比例，因为波动幅度较大，上述表达式仅反映了其下限的情况。

理想比例的验证与结论

对于理想比例及其数学表达式，可以从两个方面进行验证，一是计算数据与实测数据的比较，由统计可知大部分按理想数学表达式所得的计算值与实例实测值很接近，大多误差仅在5%左右。二是不同表达式的相互验算，如式（2）与式（4）的关系或者式（1）与式（5）的关系，都是吻合的（验算式略）。

通过验证可以看出，这些表达式在一定程序上确实概括了唐宋单檐建筑平立面的基本比例以及关于檐柱高、檐高、开间广、通面阔及通进深等相关因素的互动关系。

从以上的探讨，可以对中国古代建筑主要是唐宋单檐殿堂类建筑的比例，得出如下规律性的结论：

一、不同开间的建筑有着不同的平、立面比例；

二、开间相同的建筑，尽管在时间和地域上有较大差别，主要比例仍然相同或相近；

三、不同开间建筑之间，平、立面比例有一定的联系，这种联系反映在理想比例数学模型中；

四、间广、面阔、进深、柱高等尺寸，彼此存在着相互联系和相互影响，这种联系和影响因开间数而变化，理想比例的数学模型对这些联系和影响也有所表达；

五、1:1的正方形和$\sqrt{2}$:1的矩形，在平、立、剖面比例中运用得相当普遍。如平面比例中，五间殿的通面阔与通进深之比、檐高与檐柱高之比，以及三间殿当心间间广与檐柱高之比等，都是$\sqrt{2}$:1。这说明，我们所称的"$\sqrt{2}$因素"绝非偶然，应是当时工匠有意识地将其运用于建筑设计权衡的结果。

以上，我们从宏观的视角，主要以唐宋单檐建筑为例，对中国古代建筑的造型规律作了一些探索。由于中国古代建筑匠师社会地位低下和文化水平的限制，没有留下系统的著述，靠薪火相传，孜孜营营，成就了多少伟大的作品。文人士大夫对此等专门之学，既不愿也不可能深知而有所探求，是故在浩瀚的典籍海洋里，竟没有一种对此有所论述。即使建筑专著《营造法式》，对建筑部件多有详述，唯独于建筑物的总体造型甚少言及。但通过以上探索，我们深信，至迟在中国建筑已完全成熟而臻于高峰的唐宋时代，匠师们已掌握了一整套比较成熟而行之有效的建筑艺术造型规律，以上可能不过是其中一小部分而已。建筑形体千变万化，如楼阁，如塔，如重檐，如更复杂的平面，可以相信都会存在某种造型规律，有待进一步发掘与研究。

由唐宋建筑相沿嬗变而来的明清建筑，尤其是官式建筑，在造型设计上，也一定会有其艺术与科学的规律。中国建筑的造型规律，鲜明而具体地表现了中国古代建筑艺术的博大精深。

1　萧默《从中西比较见中国古代建筑的艺术性格》，《新建筑》1984年第1期。

2　王贵祥《$\sqrt{2}$与唐宋建筑柱檐关系》，《建筑历史与理论》第3、4辑。

第十八章

文化决定论与多元建筑论

我们循着“文化”这条线索，检视中国传统建筑曲折起伏的绵长历程，统观各个历史时期的发展脉络及其时代的、地域的和民族的美丽风神，并在力所能及的程度上，大致窥探了深蕴其中充满激情的内心世界。

在漫长而有趣的旅行即将结束之前，我们充满了眷恋之情，但作为中国传统文化的杰出成就，她毕竟属于历史。然而，历史是不能割断的，她的身影仍时时显现于今天以至久远的将来。“人事有代谢，往来成古今”，“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，花落燕归，春尽秋来，中国古人这种积极乐观而深沉的历史感，正道出了文化发展史的必然。人们不必感叹名花之凋落，更不可仅因其已经过去就无视她曾经有过的荣光，否定她对于现实的意义，重要的是我们应持一种平和而积极的心态：在历史的荫庇之下，创造我们时代的更大辉煌。“今人不见古时月，今月曾经照古人”，古月今月，亦二亦一，在这个意义上，传统并没有一刻离开过我们。

对于传统的这种信心，建立在我们文化历史观的坚实信念之上。历史毕竟是一个人类不断超越自己又不断延续自己的进程，如果说中国传统建筑艺术是这一进程过去的显现，那么，中国正在开辟或将要开辟的建筑艺术新路，则是这一进程的延续和发展，它们的取向，决定于中国文化这一深层的基因。

本书的引论，主要侧重在方法论，说明本课题的研究方法。为了阐明我们对中国建筑艺术尤其是建筑文化的总体认识，本书最后一章侧重在认识论方面。为便于从更广泛的角度来阐述，也许不得不时而离开“中国建筑艺术”这一特定的范畴。

第一节　文化决定论

要认识中国传统建筑到底为什么会呈现出那么多独特的面貌？是什么因素起着根本性的作用？如果“建筑”这个词，只是指一座座具体的建筑物，我们就几乎不可能从中得出哪怕一点点稍具理论价值的思考。因为它们是如此地各不相同，又面临着那么多的具体问题（功能、条件、环境、意志、意义和机遇）。如果胶

着于诸如此类的具体条目，我们最多只能得出这样一个“结论”：似乎一切都在决定着它，同时又决定不了它。即使我们可以明白指出某座建筑看来最主要的决定因素，也仍然无法回答“建筑”（在作为集合名词时）究竟决定于什么这个带根本性的问题。

也许会有人认为不可能或根本就不需要再得出什么结论。中国古人只用了一句话，“百工之事，皆圣人之作也”（《考工记》），就轻轻交待了过去。很久以来，西方其实也是这样，只不过把“圣人”换成了“上帝”，是上帝创造和决定着一切。

但是，当我们把眼光暂时从一个个具体的限定域跳开，站在较远或较高的地方去统观它们，于是一切“细部”都消失了，只显出了一个总的发展轮廓。无论按什么标准（时代的、民族的、地域的）把它们略加分类，都可以发现，不管从哪个角度看过去，它们都显出了惊人的同一性。这就证明，所有的建筑实际上都遵循着一定的规律性，从而表明既有可能也有必要来进行探讨。经过对历史进程整体的思考，我们不再相信“天才决定论”或“上帝决定论”，而且认为，不是圣人或上帝，而是历史的主体人类自己和人的光辉杰作——文化，创造和决定了建筑[1]。

关于主体性的认识，经历了一个颇长的过程。

十七世纪，以自然科学特别是力学的成就为起点，并以1687年牛顿运动定律的建立为标志，西方进入了一个“决定论”的时代。当时的人们认识到“所有存在的事物都可以表明是系统地、即逻辑地或因果地相互连结的”，但这个连结却不是辩证的联系，而是一种机械力的传动。人们都倾向于认为寻求一个包罗万象的图式是可能的，在这个普适一切的图式框架中，机械力成了一切的决定力量。世界就像是一座巨大的宇宙机器，重复地运转不息。惟一令人困惑的就是“第一推动力”，牛顿把它仍推给了上帝。这种无视人类社会的主体即人的作用的观点，属于机械唯物论，不能用来解决我们的问题。即使在自然科学领域内，它也只适用于一些局部的范围，即可以预先“假设其他情况都相同”的那些孤立的环节，而不去过问与世界其余部分复杂的相互作用。之所以对此旧事重提，是因为牛顿式的机械唯物论模式也许至今仍保持着某些影响，尽管不一定采取牛顿的形式。

十八世纪，古文化史家意大利人维柯（Vico）开始在人类历史中看到了人的主体作用，从而脱离了神的樊篱（虽然他还是把自然世界留给了上帝）。他说：“毫无疑问，文明社会的世界肯定是人创造的，……因而人能够去认识它”[2]。

黑格尔至少在形式上同维柯一样，肯定了人的能动性，但实际上在历史问题上却比维柯倒退了，因为他事先树立了一个先验的具有主体性的“绝对理性”的存在，而真正的主体——人，只不过是这种“理性”在实现的过程中一个能动的因素而已。

马克思、恩格斯完全抛弃了神秘的“先验理性”，而把对历史的阐释建立在人类实践活动的坚固基石上，从而揭示了历史主客体的关系，建立了唯物史观。马克思指出：“历史不过是追求着自己目的的人的活动而已”[3]。人类最基本的实践活动是生产实践，由此出发，唯物史观建立了一条由存在到思维的结构系列，即生产力→生产关系（经济基础）→上层建筑→意识形态。他们形象地描述说：“手推磨产生的是封建主为首的社会，蒸汽机产生的是工业资本家的社会”[4]，又说：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的一般特性。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识”[5]。

必须指出，由于唯物史观的创始人当时面临的主要任务，他们更多侧重于以客体（存在）为轴心来审察主体（人）与客体的关系，因而常使人错误地认为唯物史观忽视了人的主体性，甚至被歪曲是“排斥人”的或“非人”的，而另一些人却往往对经典作家的理论作某种教条式的理解，事实上把这一真理推到了“非人”的一端。在我们研究的这一领域，所谓“地理决定论”、“技术决定论”、“经济决定论”，都是突出的例子，其中尤以“经济决定论”影响最为深远，也最有代表性。

按照“经济决定论”的观点，似乎建筑只决定于人类全部生活中一个虽属基本却相对有限的范围即经济

或物质生活方式，而与其他的丰富内容及它们之间复杂的相互作用无关。他们认为所有建筑都只不过是某种物质生活的载体，只具有物质性的使用意义，一种纯物质产品而已，并不存在或者至少不必去过问是否存在内蕴的精神层面。所以，一切关于建筑艺术，关于建筑艺术风格的时代性、民族性、地域性的讨论是多余的。在生产力和生产关系等经济状况已经大大不同于昔的现代，人们就理应彻底抛弃传统。只肯定经济，抹煞人的全面创造，势将损害人的主体性地位。

鉴于此，有必要高扬"文化决定论"的旗帜，正确认识传统。

首先应该明确，这里虽然也使用了"决定论"的词语，却不同于机器时代牛顿体系的决定论。后者所描绘的只是一个个孤立的、封闭的、单一元的和必然的王国，而实际的世界，就我们所关注的建筑来说，是充满复杂性的、开放的、多元的并不可避免地与众多偶然性不断碰撞的世界。就这样的世界来说，不但牛顿的机械力不能说明什么，就是"经济"也只能起有限的作用，因为"经济"同"力"一样，是一个单一元的概念，而"文化"才是一个开放的多元的体系。"文化"是一个多义词，其最广义与"文明"一词相通，一般指人类的行为模式及人类所创造的一切物质和精神成果。本文所取为狭义，仅指人类的行为模式和精神成果，其中包括经济生活模式，还包括政治、艺术、宗教、家庭等各种生活模式，以及与它们相应的各种规范制度和更深层的诸如伦理观念、宗教态度、心理气质、艺术趣味、价值观、伦理观、自然观……等各种社会意识形态。在"建筑文化"这个领域，我们更强调作为主体的人的此一深层意识形态的作用。

所谓"文化决定论"并不是指文化中诸多元的单独作用，那些单独的作用顶多只能称之为影响，不能上升到"决定"的高度，否则，我们又将返回到"似乎一切都在决定又都不能决定"的困境中去。我们所指的"决定"是一种合力运动，是互相辩证联系的诸多元的"文化合力"的框架对于事物的规定。

显然，经济决定论把经济夸大到唯此独尊的高度，无视其他诸多元的存在，所描绘的只是一种简单的直线运动，远不能解释建筑现象的无比复杂性。在那种肤浅的认识中，人在"不以他们的意志为转移"的经济关系中完全处于一种被动的状态，人的主体性丧失大半，只得退回到另一个牛顿时代去。

文化，是人类区别于动物的重要标志，只有人类才有文化，文化就是人化即人的主体性的对象化。强调文化的决定性力量不仅符合建筑的实际，同时也全面肯定了人在历史中至关重要的主体性地位。

那么，对于唯物史观关于经济基础决定上层建筑的结论，又将作何理解？

"经济基础决定上层建筑"是一个相当宽泛的、相当概括的命题，用马克思自己的话说就是经济基础制约着整个生活方式的"一般特性"，正像马克思主义的其他一般命题（如物质的第一性，除了物质的运动和运动着的物质以外就什么也没有了等）一样，都只具有"归根结底"的意义。但这个一般的原则却不能代替对于具体运动形式本身规律的研究。所以，对建筑这类对象在其相应范围内进行研究，切不可拿"归根结底"的一般原则简单一套了事，要是那样的话，确实如恩格斯所说"比解一个最简单的一次方程式还要容易"，势必一事无成。我们需要更详尽地观察所面临的对象，得出进一步的结论。例如对于像中国建筑从秦汉风格向隋唐风格的转变，中国宫廷建筑、文人建筑、庶民建筑风格上的差异，或者汉、藏两个民族建筑风格的不同……等问题，就不能只是谈谈生产力、生产关系那样的词语。问题必将涉及到与整个生活方式相关的诸如秦汉与隋唐社会整体情况的不同、各阶级阶层心态的差别、不同民族的生活和精神状态迥异，等等。显然，"文化"的范畴在这里将更加切题而实际。也许我们可以从英国马克思主义研究者雷蒙德·威廉思的这句话中得到启发。他说："许多马克思主义学者的阐释给人们留下了这样一种印象，即这种阐释似乎是按照马克思的公式，服从于一种刻板的方法论，以至谁要想研究，比方说，一种民族文学，谁就要从文学与之息息相关的经济史入手，然后将文学置于其中。"他认为："这种研究方法是牵强的和肤浅的。因为，即使经济因素是起决定作用的，它决定的也是整个生活方式，文学正是与整个生活方式，而非唯独与经济制度相关联。"[6]其实，这段话里的"文学"二字，完全可以用"建筑"来代替。

可见，马克思的"经济基础决定上层建筑"与建筑的"文化决定论"是两个不同范围的命题，后者不但没有否定前者，却大大丰富了前者的表叙内涵。

实际上，马克思和恩格斯对“经济基础决定上层建筑”这个归纳的意义范围，曾有严格的限制，从而与“经济决定论”划清了界限。恩格斯说：“根据唯物史观，历史过程中的决定性因素归根到底是现实生活的生产和再生产，无论马克思或我，都从来没有肯定比这更多的东西。如果有人在这里加以歪曲，说经济因素是惟一决定性的因素，那么他就是把这个命题变成毫无内容的、抽象的、荒诞无稽的空话。经济状况是基础，但是同样对历史斗争的进程发生影响，并且在许多情况下决定这一斗争的形式方面起着主要作用的，却是上层建筑的各种因素。”[7]“建筑”正是人类历史斗争形式的一种。

众所周知，马克思曾经依经济形态的不同把社会划分为五个阶段（五形态），其实，这只是一般的规定，以此来描述人类社会发展史的大致历程，不应该成为一切具体文化形态唯一的最后定语。马克思也曾尝试过以历史的主体人自身的能力和个性发展的状况来作为社会形态划分的依据[8]。关于人的主体性，恩格斯提出过人类“意志合力”的思想，“历史是这样创造的：最终的结果总是从许多单个意志的相互冲突中产生出来的”[9]。我们在前面提出过的“文化合力”说，正是它的具体表述。

人，从二三百万年以前刚出现的那一天开始，就已经以不同于动物的崭新的主体姿态，创造着自己的历史。在那莽莽荒原、沉沉大地上，被自然的恐怖深深震慑的原始人，不断闪现出创造力的火花，像漫漫长夜中的点点晨星，催促着文明曙光的到来。随着对环境的适应、克服与改造的艰难历程，人的主体创造力得到了磨炼和发挥。从古到今，所有遗留的成千钜万的建筑，就是它的光荣见证。到了今天，人的主体性更显得从无有过的突出，而且还将继续增强下去。这个趋势，如果能伴之以对环境的自觉尊重，将为一个更为多彩、晶莹而深蕴的人化即文化世界，提供光明的前景。

人类历史的主体和客体都处在演变的过程之中，而且始终都是主体自我认识、完善和更新的结果。因此有人预言：“实行研究范式的新的转换，即从以客体为轴心审察历史主客体关系转换到以主体为轴心重审历史主客体的关系”，是“对经典历史唯物主义的实质性的发展”[10]，指出了历史哲学的发展趋势。这对于建筑历史和理论的研究工作实现从描述式向阐释式的转化，更深地挖掘历史主体即人的文化深层结构，无疑具有启发意义。

至于“地理决定论”（以及与之相关的如“气候决定论”、“资源决定论”）、“技术决定论”或“天才决定论”，等等，都与“经济决定论”一样，不是属于机械唯物论，就是属于唯心论，也许比经济决定论还要浅薄。虽然作为某种影响因素，它们提出的种种理由也不无参考价值，但上升为“决定论”，终不免片面、武断。

正是根植于文化决定论，才使建筑具有深蕴的文化内涵。

第二节　建筑的文化内涵

大略说来，世人看待建筑，或有以下三个认识层次。最低者，视建筑为纯粹遮风蔽雨之物，只不过有些装饰，使之“美化”一点而已，何可奢言“艺术”。稍进者，承认在建筑的各组成部分之间存在着诸如比例、尺度、均衡、对称、对比、对位、色彩、材质等形式美的处理，存在类似于绘画中的构图美或雕塑中的体形体量组合的美，或进而认识到建筑的美还表现在由实体所围合的空间上。不管怎样，人们已实际上承认了建筑艺术的存在。认识的最高层级则发现了建筑艺术与文化深层结构的同构对应关系，揭开了建筑不仅具有形而下之“器”，同时也具有形而上之“道”的奥秘，即建筑具有深刻的精神文化的品格。于是就有了关于建筑艺术的性格、气质以及它所表现的人生哲理的研究，提出了有关它的民族风格、时代风格、地域风格的形成、表现与演变等范围广泛的研究课题。

关于建筑文化，梁思成早在1943年就有过精辟的论断。他说：“建筑之规模，形体，工程、艺术之嬗递演变，乃其民族特殊文化兴衰潮汐之映影；……今日之治古史者，常赖其建筑之遗迹或记载以测其文化，其

故因此。盖建筑活动与民族文化之动向实相牵连，互为因果者也。”他还说：“中国建筑之个性乃即我民族之性格，即我艺术及思想特殊之一部，非但在其结构本身之材质方法而已。”他认为，一个建筑体系之形成，不但有其物质技术上的原因，也“有缘于环境思想之趋向”。梁思成提醒说，要能够把建筑与产生它的文化土壤结合起来，方可“对中国建筑能有正确之观点，不作偏激之毁誉”[11]。对建筑的最后这个认识十分重要，正是建筑艺术才具有最本质最敏感地反映、体现文化整体深层结构的能力，享有被称为“人类文化纪念碑”的殊荣[12]。

这是由建筑艺术的以下四个特点决定的：

一、相比其他造型艺术门类，建筑与生活的关系显然密切、广泛得多。大部分造型艺术作品都只与人类精神生活的某一方面发生联系，但建筑却几乎与人类的全部生活即从最初级的物质生活到最精微的精神生活都发生联系。这只要看看建筑类型的多样性就可以一目了然。古代的城市、宫殿、坛庙、寺观、陵墓、园林、衙署、民居、宅第、村镇、祠堂、书院……，以及近代以来出现的更多的建筑类型，人类的一切生活和生产活动、文化艺术活动、政治活动、宗教活动、教育活动，等等，总之，生老病死的一切，没有一样离得开它们。建筑与生活的这种特别密切的关系，使得它必然建立在广阔的生活土壤之上，必然会在满足人们物质需要的同时，还要多方面、多层次地满足人们的精神需求，最广泛地反映人们的生活理想和对美的追求。这一特性，决定了建筑体现文化的必然性。

二、建筑拥有丰富的艺术语言。关于这一点，已经在引论中有过阐述。图案般的立面构图、雕塑般的体形和体量组合、有机的群体构成、系列空间的变化、丰富的装饰手段，以及一般以建筑为首要因素的环境艺术整体经营等，都是建筑所拥有的特殊艺术语言。建筑艺术特别巨大的体量，使它具有不可忽视的巨大物质感，一经建成，就长久存在，在空间和时间的坐标系中岿然不动，强迫人们接受。足够大的体量和足够多的体形变化，也为容纳丰富的艺术表现手法提供了可能。建筑常取群体的形式。群体组合或规整（纵轴线、十字轴线）或自由（交错轴线、无轴线），群体内的庭院空间，各单体的内部空间，它们的形状尺度变化和相互渗透，再加上色彩、材质、绿化、水面、山石、装饰、建筑小品以及家具陈设的呼应、互补和衬托，最后，还可以容纳如环境绘画、环境雕塑和文学（楹联、匾额），以及自然中光、色、形、声、臭，并与人文环境的历史、乡土、民俗相结合，共同组成环境艺术共同体。人们在对这个结构特别复杂的共同体的“领悟”过程当中，能获得其他结构相对简单的艺术品不大可能达到的丰富和深刻。这些，都使建筑拥有了巨大的艺术表现力，使建筑具有体现文化的可能性。

三、建筑具有与人类心灵直接相通的特点。写实性绘画和雕塑一般有具象的、再现的、叙事诗般的特性，可以精微地描绘对象，甚至表叙情节，塑造人物性格，这是一种巨大的优势。建筑则刚好相反，它除了完成自己之外并不再现任何其他事物，不能企望它说明情节、塑造人物，但这一局限却又正是它的优越性之所在。前者直接面对事物，但传达情感的方式却是间接的，在很大程度上，欣赏者需要通过作品的某种文学性因素或对画面描绘事物的形象思索与联想才能获得感染，体味到艺术家所欲传达的感情信息。而建筑所具有的抽象的、表现的、抒情诗般的特性却类似音乐，着意于经营环境氛围，直接给人以诸如平和或凝重、宁静或骚动、冲融或繁丽、朴质或富赡、淡泊或威严、清丽或庄重等明晰的感受，迅速激起强烈的情感火花。这种适宜表现情感的优势使它在艺术领域占据重要地位。

建筑和音乐所表现的情感只是情感本身，那是一种抽象的情感，而不是这一个人或那一个人因某一具体事物而引发的具体的情感，这就有可能超脱具象的拘束而获得更广阔、更概括，跨越时空，更具永恒意义的涵盖力量，因而拨动更多人的心弦，拥有更多的“同情者”。所以有人说：“我有我自己的哀伤、爱情和喜悦；而你也有你的，……音乐便是使我们共同感觉这些情感的惟一方法”，“音乐是人类的共同语言”。这些话对于建筑也是完全适用的。

需要指出，强调建筑表现情感的抽象性，说的是情感信息发射源这一方面。接受者方面，由于人的后天修养，也由于某一建筑物明确而具体的使用性质和它的环境（自然的与人文的）及其附属艺术的点示，一般

来说，建筑艺术的目的性不会产生含混，它所传达的抽象情感最终将获得归宿，可以为具有体验力的人本能地接受到。因此，虽同为抽象艺术，建筑艺术与当代某些往往过于强调创作者的“自我表现”而不大顾及接受者的所谓前卫艺术有很大不同。所以，建筑所传达的情绪气氛，一般都可以为具有体验力的人本能地接受到。虽然如此，比起具象艺术来，建筑艺术的意境毕竟比较朦胧，要求审美主体更多的主观参与和更为精微的体验能力，比较不容易得到完全的领悟。但只要不是无所用心的匆匆过客，一旦得到理悟，境界会显得更加晶莹，更为动人。这一特性，决定了建筑体现文化的有效性。

四、建筑艺术最重要的价值在于它与文化整体的同构对应关系，它是某一文化环境中的群体心态的映射，更多地具有整体性、必然性和永恒性的品质。

绘画由画家个人完成，创作的自由度几乎是无限的，人们可以通过画面窥探到画家的独特个性及人品，所以对于画家个人的研究在绘画史中具有重要的意义。建筑艺术家却没有这样优越的条件，始终受到各种条件的严格限制，集体创作的方式更不容许任何一个人随心所欲。建筑的创作者和产权所有者通常也不同一，前者要受到后者很大制约。以上这些，再加上前述建筑艺术本质上的抽象性，使得建筑的主要意义并不在于表现某一个艺术家的独特个性，而在于映射某一社会文化环境下的群体心态。建筑艺术家个人必须把自己融和在这一体现为“文化圈”的群体心态当中，他的工作就在于使这个群体心态表现得更加完美。当然，这并不意味着个人独特的创造精神得不到体现，但在最终意义上，建筑艺术本质上毕竟是建立在群体心态的强大背景上的。例如中国的私家园林和皇家园林的风格差异，就是文人墨客和皇家贵族这两种人群的群体心态，通过艺术家的创造得出的反映。一座园林的经营要一二十年，使用可达百年，可以几易其主，也可能换过几个建筑师，这里面已不能明显地看出某一个人的独特之处，惟能从中鲜明地感受到高雅的书卷气或豪富的贵族气的不同。它们同是中国园林，以不同方式显示中国人与自然密切相亲的心态，而与西方古典园林迥然有异。北京宫殿时历两朝，绵延五百余年、易主二十多次，建筑师也不知更替凡几，但鲜明地反映了中国人有关皇权的群体心态。太和殿巍然于三层白石台座之上，宏伟的金字塔式的立体构图使它显得非常庄严而崇高，体现出巍巍帝德君临天下的无比神圣。但它又不是一味的威壮严厉，相比午门，广阔方正的院庭、壮丽开朗的天际线，使它显出了动人的宁静、平和与博大。庄严崇高是“礼”的体现，“礼辨异”，强调区别尊卑等级；平和宁静是“乐”的化出，“乐统同”，宣扬君臣庶民的协调认同；博大和开阔则十分符合于中华大帝国统治中心的伟大建筑的身份。这些，都道出了封建社会占统治地位的一种近乎全民式的群体心态，也是太和殿不同于粗犷沉重的金字塔、明丽端庄的巴特农神庙以及质朴平实的农家小舍的根据。

深沉的释迦塔矗立在华北大地，玲珑的龙华塔屹然于江南水乡，粗犷的布达拉宫雄踞的高墙沐浴在布达山的晨辉之中，阿巴和加陵静穆的琉璃穹窿闪烁在西陲夕阳之下……，莫不与当时当地的社会群体心态息息相关。

已经有人对于文化的结构层次做了许多研究[13]。

文化的最表层是物，即人类一切劳动包括艺术劳动的物化形态；中层是心物结合，体现为各种规范制度、法律法式或法则，以及艺术创作方法等；深层的就是属于这一文化整体的社会群体心态，包括群体的伦理思想、思维方式、价值观念、民族性格、宗教感情、审美趣味，它离物较远，却是在精神的物化过程中决定物的根本。在文化深层结构通过中层向着表层发挥作用的时候，正像已经谈过的，存在着两种情形。一种情形如绘画，在表达作者独特个性的意义上，具有很大优势，但在涵括文化深层的群体心态这一方面，就每一单独的作品而言，却不免要受到作者思想、个性的局限和干扰，发生某种变形和取舍，而具有个别性、偶然性和暂时性的因素，不能得到更充分的表现。我们只有通过对某一文化环境中的作家群所创作的作品群的总体综合，才能把握到深层的气息。另一种情形如建筑，创作者个人的身影在很大程度上已经融入广阔的社会和时间背景之中而几至消失，干扰较少，与个体相关的个别性、偶然性和暂时性让位给了群体的整体性、必然性和永恒性，在反映整体文化深层的意义上，更为本质，更为概括，优势明显。这一事实，再加上建筑艺术的抽象性品质，意味着建筑与文化的关系已经超出了表层意义上的同形对应即与生活的表层现象或外部

形象的直观对应，而是与文化整体的深层同构对应。这一特性，决定了建筑体现文化的深刻性。

所以，雨果深怀尊敬地称赞建筑为“石头的史书”。他在描述巴黎圣母院这座伟大建筑时动情地说：“这个人，这个建筑家，这个无名氏，在这些没有任何作者名字的巨著中消失了，而人类的智慧却在那里凝固了，集中了。”“这个可敬的建筑物的每一个面，每一块石头，都不仅是我们国家历史的一页，并且也是科学史和艺术史的一页。”果戈里则说：“建筑……是世界的年鉴，当歌曲和传说已经缄默的时候，而它还在谈话呢。”这一特点，决定了建筑体现文化的深刻性。

现在我们可以明白了，为什么当代美术史家简森（H. W. Janson）在他的已有十四种文字译本行销数百万册的《西洋艺术史》中这么认为：“当我们想起过去伟大的文明时，我们有一种习惯，就是应该用看得见、有纪念性的建筑作为每个文明独特的象征。”

第三节　中国建筑的多元风格

文化，是建筑发展的决定性因素，也是建筑深蕴的精神性内涵，其外在的艺术的或称审美的表现，则是风格。

“风格”一词，英语为 style，源起于希腊文，原意指书体、文体之类。汉语“风格”一词出现于晋，唐代所用渐多，与风貌、风范、风采、风度、格调、格局、性格、品格等词义有关。在现代，“风格”是指称艺术作品的一种通过内容与形式的统一，在整体上呈现出来的独特的风貌格调。对建筑艺术而言，它是由一群作品共同体现出来的，是由时代、民族、地域的整体文化即人们共同的思想观念、审美理想、精神气质等内在特征所形成的作品的外部印记。与单件作品所呈现的独特面貌相比，风格具有更稳定、更内在、更深刻，从而也更为本质的品格。所以，建筑艺术风格可以以时代、民族和地域来划分。此外，建筑艺术风格还体现在建筑所属的阶级、阶层上，体现在特定人群的思想观念、思想潮流和艺术流派上，也体现在特定的建筑类型（功能类型或材料结构类型）上，在古代建筑便有了宫廷建筑、文人建筑与庶民建筑风格的不同，宫殿、寺观、园林、住宅性格的迥异，民居、园林在北方与南方的不同表现，以及木结构、砖石结构建筑面貌的差别。风格还有因艺术家的不同个性产生的个人差异，但对于建筑尤其是传统建筑，个人风格的成分微乎其微[14]。

风格具有重迭性。同一作品，从不同角度去品评，可以归属于不同的风格范畴，如明清北京紫禁城，既呈现出宫廷风格，也是多种建筑风格范畴如明清风格、北方风格、汉族风格和木结构风格等的典型代表。

风格的确立，是艺术趋向成熟的标志。

一　时代风格

中国建筑从原始社会开始萌芽，一直到明清，可大致划分为三大阶段，即原始社会至秦汉，为萌芽与成长阶段；魏晋至宋辽，为成熟与高峰阶段；明清为充实与总结阶段；与欧洲建筑相比，其继承性较强，没有明显的断层，所显现的时代风格不是那么风潮激荡，波谲云诡，但也是曲柔有致，高潮时现，在漫长的发展道路上，各阶段仍显现各自的时代面貌。此分别以秦汉、唐宋和明清为代表。

秦汉风格　秦汉风格是在商周以来中国建筑艺术某些重要特点的基础上发展形成的，如木结构体系的形成，单体建筑基座、屋身、屋顶三段构图的出现，院落的运用，纵轴对称总体布局逐渐居于主导地位，装饰手段的多样化探索，以及建筑艺术理论的开始自觉等。秦汉的统一促进了中原与楚越建筑文化的交流，加速了建筑的发展，楼阁出现并逐渐替代高台建筑，就是其进步的重要标志。榫卯结合手段趋于成熟，促进了结构的发展，使得这个时期的建筑规模更为宏大，组合更为多样了。

秦汉建筑是中国建筑艺术的第一次发展高潮，总的风格可以用“豪放朴拙”四个字来概括。单体建筑屋

顶很大，已出现了屋坡的折线"反宇"，即以后举架或举折的初步做法，但曲度不大；屋角尚未翘起，呈现出刚健质朴的气质。建筑类型以都城、宫殿和皇家宫苑、礼制建筑和陵墓最为突出，到汉末，又出现了佛教建筑。秦代第一次统一中国，其都城规划象天法地，气势雄强。规划格局则由春秋战国以自由式为主渐向西周的规整式复归，到东汉末，以曹操邺城为代表，已完成了这一过程。宫殿结合宫苑，规模非常宏大。礼制建筑是汉代的重要建筑类型，其主体仍为高台建筑，呈团块状，取十字轴线对称组合，尺度巨大，形象突出，追求象征涵义，极富纪念性。建筑装饰题材多飞仙神异、忠臣烈士，古拙而豪壮。

唐宋风格 魏晋南北朝时北方民族进入中原，长期战乱，形成民族大迁移大融合的复杂局面。其在建筑艺术上引发的重要事件有三，一为中原士族南渡，江南地区建筑因此而有了长足的发展；二为人生多难，促使佛教和佛教建筑的发展，自此以后，佛教建筑成为中国仅次于都城和宫殿的重要建筑类型；三是政途危殆，文人常因而退迹山林，园林美学从此而获更新的发扬契机。此外，席地坐卧开始改为垂足而坐，使建筑室内空间布局和家具发生了变化。

隋唐在长期动乱以后重新统一全国，尤其初、盛唐时期，政治安定，经济繁荣，国力强盛，精神振奋，是中国封建社会的发展盛期，从魏晋开始，又与邻国交往频繁，博采众长，文化艺术在多方面取得了突出的成就。建筑艺术在这种有利的社会文化态势下，登上了中国建筑艺术史的发展高峰，其风格可以"雄浑壮丽"四字概之。

唐代的建筑类型除都城外，突出的是宫殿、佛教建筑、陵墓和园林。都城规划在汉末复归为规整式的基础上，经魏晋之充实而更加丰富，气势宏阔，格律精严。宫殿组群极富组织性，空间尺度仍然巨大，舒展而大度。佛寺规模也很可观，甚至拟于宫殿，格调欢乐而华丽；虽是宗教建筑，却洋溢着对现实人生的积极肯定。佛塔则雍容大度，重视总体造型，无媚俗之态。陵墓依山营造，气势磅礴。园林已有皇家贵族园林与文人私家园林的风格区分。隋唐建筑单体内质外美，非常强调整体的和谐和真实，造型浑厚质朴，虽已较多采用凹曲屋面及屋角起翘，但十分柔和大度，内部空间的组合变化也很适度。

从五代至宋辽，随着封建城市商品经济的高速发展，市民阶层兴起，生活的内容和审美趣味发生了变化，汉唐时代那种建功立业的豪情日益让位给了更富情趣的日常生活，艺术风格随之改变。建筑也就在盛唐以来高度成就的荫庇下更富人情味，风格可谓"端丽谨严"。

由于城市商品经济的发达，北宋城市封闭的里坊制已完全打破，商店居宅临向街道，面貌生动活泼；宫殿因旧而改，规模气势已不如唐，但宫前广场的成就对以后直到明清仍有重大影响。佛教在宋代以后渐趋衰微，佛寺建筑不复有盛唐的辉煌，佛塔则类型增多，作风也更加精细。宋代的士人私园无论其文化内涵或处理手法，都较前有很大发展。从五代开始，江南地区的进一步繁荣，使江南建筑从此进入了建筑艺术的主台面。宋代建筑在细部和装饰的精细化方面也有很大提高，奠立了中国建筑装饰的基本格局。五代宋辽金建筑还更多显现了地域风格的差异，北方以辽国地区为代表，更多保持了唐代的雄健，南方以江南为代表，更显秀美多姿。

隋唐建筑以其可贵的独创精神，重视本色美和气度恢宏从容的品格，宋辽建筑则以其类型和造型手法的发展，以及风格的严谨庄重，都处于中国建筑艺术的发展盛期，是中国建筑史上的第二次高潮。

元代虽由蒙古贵族统治，但根基深厚的传统文化并未中断，在元大都建设中体现得十分鲜明。元代值得重视的事件是藏传佛教建筑和东南沿海伊斯兰建筑的兴起，丰富了中国建筑史的内容。

明清风格 明清是又一个长期大一统的时期，中国建筑艺术在唐宋发展的基础上继续充实，至明代和盛清形成了第三次高潮。

其总的表现是，都城仍然规整方正，而组成内容和构图手法都比元代更加充实；宫殿规模虽远小于隋唐，序列组合却大为丰富而精致；明清国家级祭祀建筑和帝王陵墓有不少的成果，前者的规划虽仍有不少数理象征内容，但更重在艺术形象的创造，后者成群建造，运用风水形势学说，着重于大环境的经营；重要的汉地佛寺不多，但山林寺观显示的灵活而朴质的风格为前代所无；佛塔虽仍有建造，却没有取得跨越前代的

成就；私家园林和皇家园林的实践非常丰富，成就以私家园林更为突出，其总的风格与前代相比，明及盛清以前多较疏朗有致，盛清以后则现出繁富的倾向。官式建筑已经完全程式化，结构简化而装饰性加强。家具艺术在明代达到高峰，风格端严典雅。盛清以后，不论建筑还是建筑装饰、室内设计甚至家具，都朝着繁琐细腻的方向加速发展。总的来说，明清建筑风格或可以“精细富缛”四字大略概之。

此外，明清建筑最值得注意的，一是民间建筑的发达及作品的大量遗存，其中既有各类民间公共建筑，更有形式众多异彩纷呈的各地民居；二是藏蒙、新疆和西南等地区少数民族建筑的显著成就，最终形成了各地区、各民族多种风格并存的局面，大大丰富了中国建筑艺术的面貌。

秦汉、唐宋、明清三个时期，时间段落基本相等，也是封建社会前、中、后三大阶段的代表王朝，都是国家统一、国力强盛和文化大交流的时代，建筑艺术从中获得了高速发展的内在契机。

二　地域风格

中国地域辽阔，各地人生人心的不同，很早就被人们注意到了。孔子曾说：“宽柔以教，不报无道，南方之强也，君子居之。衽金革，死而不厌，北方之强也，而强者居之。”（《中庸》）认定南人性柔，北人性刚。《汉书·地理志》解释此刚柔气质的形成，说：“凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气”，认为是自然环境造成的。近人更于南北地域（主要指江南和中原），作了许多对比，如清末民初的刘师培说：“大抵北方之地，土厚水深，民生其间，多尚实际。南方之地，水势浩洋，民生其际，多尚虚无。”所言与《汉书》意见相类。顾炎武则谓：“江南士大夫多失之于轻薄奢淫，这是梁陈诸帝之遗风；河北之人大致失之于斗狠劫杀，这是安史之乱的余化。”潘光旦认为，北方灾异频仍，故北人耐劳吃苦；在灾变中有力南迁而达目的者则强健机智，故客家人被目为最优。这是从经历的不同寻找原因。王国维认为，南人性冷而遁世，善玄想，北人性热而入世，重实行，是从个性上寻求答案。还有的在生理上找根据，如张君俊据体格检查的结果，认为北人有体格而缺智力，南人则反之。而久居南方必使人“饶具女性”。林语堂描写南北差异说：“北方的中国人，习惯于简单质朴的思维和艰苦的生活，身材高大健壮，性格热情幽默。……在东南边疆，长江以南，……习惯于安逸，勤于修养，老于世故，头脑发达，身体退化，喜爱诗歌，喜欢舒适。”更有人通过血型统计，认为北人讲求实际，热心尚武，南人精明敏捷，条理清晰，其差异在于血型的有别。以上无非企图从地理、环境、社会或生理的不同中寻找南、北人心差异的根据，只要不是过于执着，不妨都各存其说。

在本世纪三十年代，北京的“京派”文人与上海的“海派”文人曾发生过一场“京海之争”，互较优劣，虽然不可能也不应该得出什么此优彼劣的结论，且颇有事涉意气之嫌，但双方对南北人心差异的认识，却有着惊人的相似。形容京派多是贵族的、高雅的、严肃的、传统的、学院派的、官的等词语；形容海派则多是通俗的、大众的、功利的、商业化的、现代的、洋场的等等之类[15]。

的确，胡马秋风的塞北与杏花春雨的江南，万乘骏马的奔腾与一叶扁舟的荡漾，在不同的自然条件与生活方式的长期积淀中，莫不对人的心态发生着潜移默化的作用。总的来说，认为南北人心之不同，实即文化的不同，是不会有太大问题的。

心灵致动，因故，艺术风格势必有地域性的差异。梁启超所主的“多元文明”说即认为因南北各异其俗，故艺术的风格也有不同。此不独建筑与园林为然，只要想想南北戏曲、诗歌、小说、绘画、书艺等所透出的南人的缠绵悱恻，北人的慷慨悲歌；南人的儿女情长，北人的家国大义；南人的竹枝小唱，北人的西河大鼓；南人的烟云泼墨，北人的金碧青绿，以及如“南曲柳颤花摇，北曲水落石出；南曲如珠玉落盘，北曲如金戈铁马”……等等，不言自明。

从现存实例可知，至迟五代，中国建筑艺术的地域风格已有较明显的表现，至明清而更加鲜明。现据明清遗存，建筑的地域风格大体可归为四类。

北方风格　以北京为典型，影响及于华北、西北和东北地区，以组群格局方整严谨，庭院宽阔，建筑单

体凝重简练，广泛采用抬梁式木构架为特色。总的风格是雍容大度，颇有官家气派。西北建筑多用土墙，屋顶一般甚为低平，甚至采用平顶，风格更显敦厚简朴。

江南风格 以长江中下游水网地区为代表，影响及于苏浙皖赣等地。组群格局紧凑而天井狭小，多楼房，建筑单体造型秀雅轻巧，屋坡较陡，翼角高翘，装修精致雅洁。总的风格是秀丽文雅，颇富文士风度。

岭南风格 以珠江流域为中心，包括全粤和闽台，除房屋高大，门窗狭小，屋脊和翼角高翘外，更以装修和雕饰彩绘的繁复精细为特色，脊饰更为发达。岭南对外开发较早，颇受当时西方流行的罗可可作风的影响，商业经济也较发达，总的风格约可以炫奇斗富，繁琐鲜丽（有时甚至流入俗艳）以概括，颇近商人气质。

西南风格 以四川为代表，包括云贵、广西及湖南一部，平面和外形相当自由，广泛采用简便灵巧的穿斗式结构，只用板壁或编笆作维护屏障。屋面曲线柔和，不太讲究装饰。总的风格是质直纯朴，很有农家特色。

官、学、商、农，北、东、南、西，似乎大体上可以作为中国建筑地域风格的概括。

三　民族风格

中国民族众多。某些少数民族如白族、纳西族、土家族和回族，因与汉族居地相近或与汉族杂居，接受汉族文化较多，本民族的建筑风格不太显著，其风格大都仅体现为地域性的差异。其他分布在西部边疆省区的各族，由于生活习俗、宗教信仰，以及与汉族或域外邻国文化渊源之不同，而表现出十分显著的民族风格。其风格鲜明而成就较大者有以下四种。

藏蒙风格 藏族建筑流行于西藏及青甘川滇等邻近地带藏族聚居区，民居为石墙密肋平顶结构的多层碉房。藏传佛教寺庙极多，也采用同样结构，而体量巨大，动感强烈，色彩鲜丽，空间组合丰富；总的风格是粗犷巨丽，有强烈的震撼人心的力量。蒙古族在接受藏传佛教的同时也较多地接受了藏族建筑的影响，但也吸收了汉族建筑手法，形成一种汉藏结合的特殊风貌。

维吾尔族风格 新疆维吾尔族的伊斯兰教建筑受中亚的影响较大，是维吾尔族建筑风格的集中体现者。主要建筑采用拱券结构，体量颇大，塔楼高耸，轮廓起伏，外部较为封闭，性格沉实静穆，凝重浑厚。维吾尔建筑又以富有民族特色的以几何纹为主的伊斯兰装饰知名，砖砌花饰、砖雕、木雕、石膏花和琉璃面砖十分富丽。民居为密梁平顶结构，封闭土墙，外部朴素，庭院和室内则极富生活气息，亲切精致而华美。

傣族风格 聚居在云南南部的傣族小乘佛教建筑受缅泰等国影响较大，佛寺和佛塔以造型玲珑精美著称，风格亲切柔美，富于人情味，民居则为简朴的傣式干栏。

侗族、壮族风格 聚居于西南的侗族、壮族建筑虽也受到汉族建筑较大影响，但仍保持了各自的民族特色。都是轻巧的穿斗结构，干栏或半干栏，风格简朴灵巧。单体建筑不围合成院，而重视村寨的向心意识。侗族以鼓楼作为全村寨的中心，与风雨桥一起，构成丰美多姿的天际轮廓。

四　类型风格

就汉族建筑而言，按使用功能划分，中国古代建筑主要有城市、宫殿、坛庙、陵墓、寺观、佛塔、石窟、园林、衙署、民间公共建筑（宗祠、先贤祠、神祠、会馆、书院和景观楼阁）、王府、民居、长城、桥梁等大致十四种类型，还有如牌坊、华表、石幢、石灯等建筑小品。不同的使用功能，会有不同的精神要求，其表现即为类型风格，大致可归纳为四种。

宫殿型 以典雅高贵为特征，其最高体现是皇宫，还包括大型寺观、某些祭祀建筑、衙署和府邸等，非常强调纵轴对称院落组合的总体布局，格律精严，序列严密，起承开合层层递进，主体突出，气氛庄严。

坛庙型 以肃穆隆重为特征，主要体现在礼制性建筑，也包括如帝王陵墓和有特殊涵义的宗教建筑中，除同样具有宫殿型的一般特点外，又有群体组合比较简练、主体鲜明突出、富有象征涵义等特征。

民居型 以亲切宜人为特征，主要体现在中下层人民居住的一般住宅（又称民居）中，也包括如山林寺观、小型祠堂、书院或会馆等民间建筑，组合布局方式多样，大别则有规整式与自由式两种，但都符合生活要求，尺度宜人，造型简朴，气氛亲切。

园林型 以自由曲折为特征，其典型的体现在私家园林，也包括皇家园林的总体布局，建筑与自然景物密切融合，总体组合不采纵轴对称方式，自由委婉，曲折多变，空间灵活而丰富。单体建筑的尺度和形式不拘一格，随其在整体中的地位而变化。

以上四种功能类型风格，前两种在明清大都属于官式建筑，或称宫廷建筑，后两种除皇家园林外属于文人建筑或庶民建筑。它们又常同时出现在同一组群中，如皇家园林的总体布局属园林型，但其中的宫殿部分又属于宫殿型，园中的大型主体建筑则属坛庙型；敕建寺庙的主体属宫殿型，附属部分则可能为民居型或园林型；帝王陵墓则常为坛庙型与宫殿型的结合。

就结构类型区分，中国建筑主要是木结构，也有砖石结构和砖木混合结构（砖心木檐），后两种主要体现为某些佛塔。值得注意的是，砖石和砖木混合两种结构类型的建筑形象大多只是对木结构的模仿，较少体现独立的结构风格。

五 阶级或阶层风格

由于使用者的不同，建筑风格也会显出阶级或阶层的不同，如官方建筑、文人建筑、市民建筑、庶民建筑等。对应于功能类型，大致可以认为，官方建筑主要包括如宫殿、坛庙、陵墓、官式寺观、皇家园林和衙署、王府等；文人建筑主要如私家园林、文人民居、山林寺观、书院和景观楼阁；市民建筑多为民间公共建筑，如宗祠、先贤祠、神祠和会馆；庶民建筑主要是各地民居尤其是中小民居。当然，其间多有重叠，不宜作截然的界定。

关于它们的风格差异，在本书第八章第十节（民间公共建筑）中已有过分析，在此可再以“庄、雅、俗、朴”四字来概括。官方建筑庄严隆重，是以“非壮丽无以重威”的设计思想来震慑人生；文人建筑追求清新典雅，以明丽简洁的气质来陶冶人生；市民建筑更多世俗生活耳目之娱的趣味，以繁丽纤巧，鲜衣彩服来娱乐人生；庶民建筑则以安居乐业为最高追求，以其朴质无华显出真实自然的风貌，并以多姿而纯朴的民风民俗所体现融融乡情，借以安慰人生。

仅从以上极其简单的概括已可知道，中国传统建筑艺术拥有十分多样的风格。归根结底，建筑风格的多样正是多元的文化观念和生活方式的外在表现。

第四节 多元建筑论

建筑新史学面临着两个挑战，一是史学观念和方法的更新，另一个就是要对中国建筑发展道路这一迫切的现实问题作出回答。认为历史研究的目的不是为了过去而研究过去，“而是为了现在而研究过去”，是史学新潮流的又一重要特征。史学应该“帮助我们了解我们自己、我们的同类，以及人类的种种问题和前景”[16]。所以，要深刻理解现实必须了解历史，要深刻理解历史又必须了解现实，而理解历史的终极目的也还是为了现实。在这里，“现实”始终是历史学家研究的出发点和归宿，“前景”则被提到了前所未有的高度[17]。

但是，近代以来，直至本世纪五六十年代以前，世界范围内的总的现实情况却是，全球的建筑和城市正在以惊人的速度变得如此相似，地域的、民族的风格追求被置诸脑后，并以此而成为建筑“时代性”的标志。人们说，十九世纪的欧洲建筑以复古主义盛行，一味抄袭传统为特征，那么，本世纪上半叶从欧美开始影响及于全世界的趋势则是“现代主义”当道，“国际式”风行，以全面忽视传统为特征。

现代主义思潮，也同样传染了中国。在建筑艺术问题上，其理论和基本观点可大体归纳为：一、对于“生活”的片面理解，即只强调物质生活，抹煞精神生活，无视生活的复杂性，认为建筑就是物质功能与物质条件、物质手段，再加上一个形式美的“有机统一”。人的丰富的精神个性在这里被贬到很低的地位。二、只肯定技术美意义上的建筑形式美，声称“建筑美学就应该是技术美学”，“把对建筑审美观念和审美习惯转到技术美学的轨道上来，这是现代建筑胜利发展的关键之一”，建筑的“艺术性”被降低为只是浅层的“美观”。它们还“发现”，“建筑艺术”的概念不过是十八、十九世纪西方美学家的杜撰，是他们不慎陷入的“误区”；相信勒·柯比西耶“如今的工程师不追求一个建筑的构思，只简简单单地顺从数学计算的结果”那样一类的话。三、否定民族特性和传统，认为建筑的“多样”就“必然要包括非民族化，而且是多种多样的非民族化”，不承认传统本身的价值及其对现代的任何正面意义。

这种观点其实并不新鲜，不但在中国，即在全世界都曾风行一时。日本京都大学教授西川幸治就曾指出：“过去日本曾出现过‘西洋化’就是‘现代化’的时代潮流，……人们开始轻视地方传统，以西洋的眼光看问题，丧失了满怀信心评价本国文化的眼光，建筑的传统被忽视。”建筑史家村松贞次郎也认为，直到六十年代后期，日本仍在提倡技术至上，拒绝承认建筑的表现性、纪念性、象征性，束缚了自己的发展。日本人在经历了五十年代的经济恢复和六十年代的大发展以后突然发现，自己“已经在不知不觉中丧失了日本风味”，“日本人取得经济上的独立，是以丧失文化上的自主为代价的”。他们困惑地问道：“难道现代化就必然要等于西欧化？”难道不应该有更多的差异、更多的民族和地方色彩、更多的发展模式？

贝聿铭到过东南亚几乎所有主要城市，他说：“给我的印象是这些城市盲目地学习西方，丧失了自己的民族文化传统，失去了应有的风格。”

上述十九世纪的复古主义和二十世纪上半叶的现代主义，这两种倾向虽然表现方式大相径庭，但同样根源于一元建筑论，即无视建筑及生活的矛盾性和复杂性。五六十年代以后，人们突然醒悟，“建筑向何处去？”的问题摆在了面前，多元建筑论方登上了历史舞台，人情味、多元、多样、“文脉”、文化、艺术性、精神需求、民族和乡土……，这样一些曾代表生活中美好意义的久违了的概念，又重新被发现，建筑开始探求自身的内在表现性、象征性和意味性，开始转而向淡忘已久的传统遗产探求发展的基因。即使在三十年代以后成为现代主义中心的美国，人们也开始提出指责。美国著名建筑评论家汤姆·沃尔伏在 1981 年批评美国建筑师说：“难道地球上还曾有过别的地方的人，……花钱建造无数他们所厌恶的建筑这样的事吗？”他以挖苦的口气写道：“若要得到详细的证据，你只要去参加一下今天建筑师们聚在一起讨论艺术的各种会议、讲座和评图会。他们公开承认他们自己也很吃惊。他们满不在乎地告诉你，现代主义已经到了山穷水尽的地步，快要完蛋了。他们自己也用嘲讽的口吻拿玻璃盒子开玩笑。”[18]尽管这些话有些过头，尽管现代主义曾经起过伟大的历史作用，但它的无法掩盖的千篇一律和肤浅的文化概念，的确已经引起了人们的厌恶。

现代主义提出的辩解之一是世界的高科技化。但随着这一进程的发展，将来的生活难道是必然的更多的“同一”，而不是更多的“差异”？《大趋势》的作者，美国人奈斯比特对此作出了回答，他认为：“我们的社会技术越高，我们就越希望创造出高感情的环境，用技术的软化一面来平衡硬性的一面。”他预言世界将向着高技术与高感情的平衡方向发展，“随着愈来愈相互依赖的全球性的经济发展，我们的语言和文化的复兴即将来临。简而言之，瑞典人会更瑞典化，中国人会更中国化，而法国人也会更法国化。”美国学者亨廷顿也说：“中国人为自己的目的和需要吸收印度的佛教，这并没有使中国‘印度化’，相反倒造成了‘佛教的中国化’。”他认为：“中国无疑正在努力实现现代化，但肯定不是西方化。”[19]因此，建筑也必将从国际性复归于本土。1990 年国际建筑师协会蒙特利尔宣言就指出：“我们这个世界的建筑师，认为，建筑是文化的一种表达……。注意到，工业化和发展中国家之间的差距仍然很大，这并不能以那些贬低民族文化价值的简单化科技转输来解决。”在此以前，国际建协在华沙宣言中也已指出：“每个社会作为一个整体，都有保持和继承其固有文化的权利”。

总之，以西方为中心考虑现代化的时代已经过去，要求重新评价传统，使那些充满魅力的生活环境再生

的时代已经到来。

这一信念是建立在多元建筑论的深刻认识基础上的。对于中国来说，"多元建筑论"的基本涵义应该是：立足中国现代的多元生活，多元吸收、多元创造、多向量地满足生活对建筑提出的物质和精神要求。

既然立足中国，当然就不是全盘西化；立足现代，当然也不是一味崇古，而是致力于具有时代特色和中国气派的新建筑文化的创造。既然是多元吸收，当然就不是拒绝传统，也不是拒绝西方，而是多向选择，把它们融会贯通到自己的创作中去；既然是多元创造，就不是一枝独秀，一水独流，而是百枝竞秀，九派争流，促成绚丽多彩的全面繁荣；既然是对生活的多向量的满足，当然就不是只强调生活的某一个侧面，而是充分了解生活的复杂性，它的物质与精神，生理与心理，现实与情感，一般与特殊的种种不同方面，针对具体对象的不同，辩证组构，而臻至美。可见，多元建筑论与一元建筑论的最大不同在于它全方位多向量的立体思维体系，它是一个开放性的结构。

所以，这里的所谓"多元"，是一种基于建筑的复杂本性，以及人的健康生活形态的多层次、多方面和无限丰富的建筑文化上的多元。

中国的现代生活是中国现代建筑艺术创造的惟一源泉，坚持创造具有时代特色和中国气派的新建筑文化是中国人的惟一正确选择。"惟一"与"多元"并存，"惟一"指导"多元"，它们之间是一种辩证的对立统一关系。因此，对于所谓"中国的现代生活"，也切不可作一种绝对化的理解，仿佛是一个抽象的与"中国"以外的异域和"现代"以外的异时绝缘的存在。辩证思维告诉我们，"中国"是对应于异域而言的，基于共时性的理由，其中就不能不包含那些可以吸收为自己一部分的异域因素，这部分因素，就既是异域的，也同时是中国的；"现代"是对应于过去而言的，基于历时性的理由，其中也不能不包含那些可以融合为自身一部分的传统因素，这部分因素既是传统的，也是现代的，是传统与现代的结合点。所以，建筑多元论所说的立足于中国现代，既包括"中国现代"本体生发出来的活力，又包括可以被接纳的异域和传统。可见，建筑艺术的多元包容了一切符合于健康生活要求的建筑创作观念与方式。

建筑多元论的提出是时代的要求，是建筑文化发展到今天的必然结果。生活本来就是多元多价多彩多样的，建筑艺术思潮的多元与审美倾向的多元，正是现代生活多元本质的反映。

多元建筑论并不看轻对于属于技术美意义或一般"美观"范畴的形式美的追求，但更加重视富于深蕴文化意味的艺术美的创造。当代建筑美学从单纯研究审美客体转向研究审美主体的过程，为建筑基于共性的形式美追求注入多元个性的风格追求提供了理论基础。技术美与艺术美的区别是：前者侧重于物，物的本质规律和体现为物质功能的理想；后者侧重于人，作为社会的人的本质、规律和体现为精神需要的理想。前者离不开功利性，正是有赖于功利性与形式的高度结合，技术美才能产生，所以，理智是技术美的必要属性。后者恰恰需要超脱功利性，正是挣脱了现实功利性才能超然进入艺术的境界，所以，情感是艺术美的必要前提。离开了表现、意味、象征和富有个性的多元风格的探求，锱铢必较于形式与功能、材料、结构的"有机结合"，只会把艺术构思扼杀于襁褓之中。

中国地广人众，更具有文化多元的特色，各地域、各民族的人群之间有明显的文化反差；中国历史悠久，建筑传统成就辉煌而深厚，比起根基浅薄或文化中断的民族，大众对传统怀有更深的感情。中国近几十年来的建筑艺术创作，道路曲折，正是托赖于传统的荫庇，才取得了引人瞩目的成就，八十年代以来涌现的大量优秀作品便是有力的证明（图版 18－1～12）。所有这些作品，如果要用流派来概括，可以归结为借鉴传统建筑外部形象、以严肃态度创作的"古风主义"，对传统建筑外部形象加以改造、更多借鉴其神态意趣的"新古典主义"，在借鉴传统中另辟蹊径、主要向地方民间建筑采撷英华的"新乡土主义"，在少数民族地区异军突起、主要从当地民族民间传统中取得借鉴的"新民族主义"，以及在数量上更占多数的"本土现代主义"。本土现代主义主要借鉴西方当代建筑艺术理论和手法的合理成分，剔除西方现代主义偏重物性贬抑人性的冷漠，也排除在后现代主义中往往可遇的虚矫，而从中国国情出发，尊重中国人的审美情趣，紧密结合对象的性质和环境去进行创造。



图 18－1　江苏南京中山陵



图 18　2　北京民族文化宫



图 18－3　南京雨花台烈士纪念馆



图 18－4　南京侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆



图 18－5　江苏扬州鉴真纪念堂



图 18－6　新建武昌黄鹤楼



图 18－7　山东曲阜阙里宾舍



图 18－8　北京国家奥林匹克体育中心



图 18－9　乌鲁木齐新疆迎宾馆



图 18－10　云南西双版纳体育馆



图 18－11　福建武夷山庄



图 18－12　北京西客站

中国曾经被西方殖民者践踏了一百多年，中国文化也被他们蔑视了一百多年，什么"中国无哲学、无文学、无艺术，建筑中无艺术之价值，……极低级而不合理，类于儿戏"等言论[20]，并不仅仅是无知。中国的发展已向世人证明，中国必将对世界作出更大的贡献。凡是世界的，都是民族的；凡是民族的，都是世界的。现在，是到了高扬民族文化旗帜的时候了。

回首历史，瞻望前景，中国传统建筑虽然已成过去，但它的伟大生命力，必将永驻人间。凤凰涅槃，火中再生，是何等的壮丽。中华传统，自强不息，常在常新，在二十一世纪世界文化大交融大重构中，势将焕发愈加璀璨之光华。

1　萧默《文化决定论——论人的主体性并兼与经济决定论商榷》，《建筑师》第37辑，1990年。

2　维柯《新科学》，转引自《从混沌到有序》第36页，曾庆宏、沈小峰译，上海译文出版社1987年。

3　《马克思恩格斯全集》第二卷，第99页。

4　《马克思恩格斯选集》第一卷，第108页。

5　《马克思恩格斯选集》第二卷，第82页。但该译本中没有颇重要的"一般特性"这一词语，此据周宪等编《当代西方艺术文化学》（北京大学出版社1988年）第46页依英译本译出之引文补。

6　雷蒙德·威廉斯《马克思主义与文化》，见周宪等编《当代西方艺术文化学》第62页，北京大学出版社1988年。

7　恩格斯《给布洛赫的信》，《马克思恩格斯选集》第四卷，第478页。

8　如马克思曾提出过以"人的依赖关系"、"以物的依赖性为基础的人的独立性"和"建立在个人全面发展和他们共同的社会生产能力成为他们的社会财富这一基础上的自由个性"为尺度的社会"三形态"说。见《马克思恩格斯全集》第46卷（上）第104页。并参见郑镇《马克思社会历史进程理论考评》，《文史哲》1988年第5期。

9　转引自雷蒙德·威廉斯《马克思主义与文化》，见周宪等编《当代西方艺术文化学》（北京大学出版社1988年）第62页。并参见尹保云《论历史唯物主义的"双线结构"》，《中州学刊》1988年第4期。

10　杨耕《唯物史观的现代发展刍议》，《学术月刊》1988年第7期。

11　梁思成《中国建筑史》，《梁思成文集》第三卷，中国建筑工业出版社1984年。

12　萧默《建筑是人类文化的纪念碑》，《建筑文化思潮》，同济大学出版社1990年；《建筑艺术在中国美术史中的地位》，《美术》1987年第5期。

13　庞朴《文化结构与近代中国》，《中国社会科学》1986年第5期。

14　本节主要参考资料：《中国大百科全书·美术卷》"风格"（李行远撰）、"中国古代建筑艺术"（王世仁撰），中国大百科全书出版社1991年。

15　以上所引皆参见杨东平《城市季风——北京和上海的文化精神》，东方出版社1994年。

16　鲁宾逊《新史学》。

17　本节主要参考文献：萧默《多元建筑论的崛起——当代中国大陆建筑艺术发展趋势》，香港《建筑与城市》1989年第11期、1990年第1期；萧默《中国当代建筑艺术及其错位复归》，收于萧默主编《中国八十年代建筑艺术》，经济管理出版社、（香港）建筑与城市出版社有限公司1991年；傅克诚《寻找结合点——论现代与传统的结合》，《古建园林技术》1985年第4期；郭黛姮《建筑文化对现代建筑的价值》，《古建园林技术》1990年第3期；胡诗仙《也谈建筑文化的生命力——从八十年代的建筑实践谈起》，《古建园林技术》1993年第2期。

18　汤姆·沃尔伏《从包豪斯到现在》，关肇邺译。

19　塞缪尔·亨廷顿《文明的冲突与重建世界秩序》，西蒙—舒斯特联合出版公司1996年。

20　见本书《引论》所引弗格森《印度及东洋建筑史》，1886年。

萧　默

后　记

大抵一本著作，总有一篇后记，谈谈它的缘起、它的构想，谈谈写作中的甘苦酸甜，感谢许多关怀过它的人，有时，还要写到它的重大意义什么的。但说实在的，这本书当初并没有什么值得一提的构想，篇幅也远没有这么大，只不过是中国艺术研究院的一个重点项目，由我个人完成。而所谓院重点，多半只具有一种精神鼓励的意义，并没有多少实际的例如经费上的好处。课题在1990年立项，1992年差不多就完成了，约三十万字，是在交给台湾文津出版社的《中国建筑史》（1994年出版，二十万字）书稿的基础上删补而成的。而台湾的那本书，又是在1987年山东教育出版社出版的八卷本《中国美术通史》中由我写作的建筑艺术部分（十二万字）的基础上写作的。我在给台湾那本书的序言中说过，其实是不敢僭用文津的朋友所拟《中国建筑史》之名，即使三十万字，也仍然只能算是一部简史，不过把个人几十年积累的资料和心得加以归纳，不值得写什么后记，连序言也似乎多余。

但1991年，正当哲学社会科学基金会每五年论证一次国家重点项目立项之际，在院方的关切下，课题由本院向基金会申报列为八五国家重点研究项目，在大约只有百分之十中标机率的情况下，经多次专家论证，却意外地获得了通过。1992年底任务正式下达，责成由我组织完成。列为国家重点，才想起内容需要大大充实，特点需要突出，视角和研究方法也要有所改变，那写成的三十万字只能重新来过了，方拟出“撰写设想”（在1993年3月北京上马会

上又作了修改，见本书序言所引），也才有了现在撰写这篇后记的必要，向读者朋友们交待一下写作背景。

设想有了，面对内涵如此丰富的中国建筑历史，要想对其从艺术或文化的角度加以全面的并侧重于理论的审视，写出多少有点价值的文字来，是本人无力单独完成的。感谢后来参加课题的十二位朋友，只是有了他们的加入，才使得项目能够完成。作者们的简况和对本书的贡献在附录中可以读到，可以说班子的组成达到了专业化、精简化和年青化的目标。专业化自不待言，他们都是中国当代建筑历史研究工作者中的佼佼者，在史、论通才的基础上又各有专精。全部十三位作者中，十一位有高级职称，有八位博士、三位硕士，大都是建筑历史与理论专业，多数都有专著发表。精简化的好处是有利于保证每位作者在某一领域各负专责，突出各自的优势。班子全体在接受任务时平均年龄四十岁，可以说是年轻化的，目的在于发挥中青年作者精力充沛、思维敏捷、勇于创新、不受成见束缚的特点。

按照上马会的设想，规模也只有五十万字，随着思考的不断深入、资料不断增加，字数也不断突破，几次改变计划，从六十万、八十万，一直到完成，竟达到一百二十万字，虽可以不必再以“简史”称之，经费却更加捉襟见肘了。值得自慰的是始终也没有放松对本书的质量要求，每篇文稿经撰写人和主编反复研讨，成稿大多经过三稿，有的四稿、五稿，终求无愧于心而罢。全部文稿经主编最后统稿，其间又召开过一次全体作者参加的研讨会，历经四年，于 1997 年 2 月完成。

一千三百余幅照片的收集，是本书的一大困难工作。建筑是造型艺术，中国建筑又特别强调群体构图，所以我历来主张凡建筑史的文章和书，都应该配用尽可能多的照片，最好是彩色的。建筑艺术的性质，决定了要真正确切地领略它，除了亲到现场以外别无它法，文字是苍白的，照片其实也只是聊胜于无，若照片太少，就更加说不清，徒然误人视听。但照片的汇集实属不易，除了作者们自己拍摄的之外，一半以上都要收集。特别感谢罗哲文先生和楼庆西先生，将自己历年摄影作品毫无保留地支援本书，任凭挑选。还有孙大章、傅熹年先生及其他四十几位先生，都惠允使用他们的作品，基本上做到了应有而尽有，没有太大遗憾了。影视导演张青山先生也供给了许多，是他在全国各地摄制由我担任撰稿的二十集电视艺术片《华夏古建筑》时所拍。有几幅建筑复原图片，是从于立军、张树祝二位为电视片所作三维动画转换的。只有少数照片因实在无法自拍和收集，只得采用已有的出版物，在此对作者和原出版社一并表示衷心的谢意。

至于线图，除自绘者外（汪礼清、赵林、赵玉春、杨莽华完成了部分绘制工作），还不可避免要使用前人的资料。建筑测绘是一件难度很大、工作量惊人的工作。我在引论中已经谈到，“没有数十上百位建筑历史学者和考古工作者几十年辛勤的学术积累，很难想象此书能够得以完成，尤其工作量极其庞大的古建筑测绘图纸和照片的拍摄工作，更非几人数年之功可得而就。”所以，在本书中引用前人成果，想来会得到谅解。事前我们力所能及地分别征得了原作者的同意，并予署名，有少数因故未能征询到，亦在此对作者表示诚挚的谢意。

罗哲文先生为本书题写了热情的题词，恩师吴良镛先生在百忙中为本书撰写序言，更令本书全体作者感谢不已。吴先生的序言曾四易其稿，可见期望之殷。序言高屋建瓴，不但对本书，也对今天的建筑历史研究和建筑创作提出了许多指导性意见。

还要感谢单士元、罗哲文、周治良、王世仁、杨鸿勋、顾孟潮等先生，他们参加了课题列入院重点的论证会和作为国家重点的上马会或研讨会，对撰写工作都提出了十分宝贵的指导。

工作中甘苦良多，不必细说，应该提出来的只有一件事，就是经费的筹集。回想上马时，手头只有国家资助的 3 万元，全体与会者不管教授还是博士都住在每天 13 元的旅馆里，虽“不改其乐”，面临着任务，却也颇有其苦。幸而班子中有人接到了香港科伦集团有限公司的一项业务，感谢总裁张宇先生热心文化事业，得知我们的困难，拿出六位数的赞助，全都投入了课题。国家资助的另外 3 万元也陆续到位。有了这十几万块钱，日子才算是过下来了。

自本课题上马之始，陆续得到了出版界的多方关注，继本书出版单位文物出版社之后，多达五六家出版社主动提出希望出版本书，在此也对他们的期望和指导表示衷心谢意。在如今学术著作出版难的情况下，出版界的关注令本书全体作者更加感动。文物出版社编辑部主任、编审黄文昆先生和副编审刘小黛女士，参加了本书的历次会议，以后并担任了本书责任编辑。黄先生和刘女士工作态度非常认真，提出了许多很好的建议，付出了大量的劳动，他们精心的编辑加工，为本书增色不少。

中国艺术研究院历届领导李希凡、刘颖南、冯其庸、曲润海和文化部艺科规划办公室副主任徐守正等先生、院科研办公室主任林秀娣女士，一向对本书十分关心，经常过问督促，或亲临会议指导，是本书得以完成的保证。还有编写组工作人员和明霞、卢纪泉、薛虹等同志，也都做了不少工作。借此机会，我们还要向本书全体作者的家人、为本书作出过默默奉献的人们表示衷心感谢。作为我的妻子，和明霞一生都在全力支持我的事业，我们相濡以沫，

共同渡过了多少难关，也向她道一声“辛苦了”。

在本书 1990 年列为院重点和 1992 年列为国家重点的时候，我们还没有充分意识到二十一世纪的即将来临，而本书的面世却已是二十世纪的最后一年了。时光荏苒，匆匆九年过去，深感人生在世，做成一件事情之不易。

回首二十世纪，人们在赞叹业已取得的空前伟大的科技进步的同时，又惊异地发现失去或遗忘了太多的东西，如建筑中的人情味、精神需求、文化、艺术性、民族或乡土……，所有这些曾代表着生活中美好意义的概念，很大程度上已经被冷落了，而被某种纯技术观念和所谓“国际式”、“现代化”所取代。正如吴良镛先生在序言中指出的，失去了地域和民族特色的全球建筑和城市，正在以惊人的速度变得如此相似，并以此而成为建筑“时代性”的标志。虽然随着国际间交往的频繁发生，世界各地的文化发展呈现出某种“趋同”现象，但另一方面，个性的觉醒也成为一种迫切的需要，世界正处于文化的多元与共生的态势之中。趋同现象下对民族和地方特色的追求、现代化的进程与继承本国传统的努力同时存在，是当代世界文化包括建筑文化不可忽视的重要发展趋势。在这个个性又一次觉醒的时代，传统显然具有重要的意义。

本书就是在这样一种世界文化氛围中酝酿出来的。

无论如何，本书是一个阶段性的成果。我们非常同意吴先生在序言中所说：“事物的发展永无止境，随着新资料的不断发现，认识的不断深入，这项研究还应该继续进行下去。”“西方不少的建筑史书常常是一版再版，历久弥新。我希望我国这一类的书籍也能学习这种持之以恒的精神，锲而不舍，精益求精。”如果本书有机会再版，当又能有所长进。



图版 109　北京正阳门
图版 110　北京内城东南角楼
图版 111　山西平遥城墙







图版 112　北京天安门



图版 113　北京紫禁城午门

图版 114　午门背面





图版 115　紫禁城太和门广场

图版 116　太和门前铜狮



图版 117　太和门内天花





图版 118　紫禁城太和殿側影

图版 119　太和殿前丹陛



图版 120　紫禁城御花园御景亭







图版 121　御花园北门
图版 122　紫禁城宫街
图版 123　太和殿内部
图版 124　太和殿宝座







图版 125　沈阳故宫大政殿



图版 126　大政殿内部



图版 127　沈阳故宫崇政殿山墙琉璃饰





图版 128　明画皇城图

图版 129　清样式雷绘江宁行宫图

图版 130　清样式雷烫样







图版 131　北京天坛圜丘

图版 132　圜丘棂星门

图版 133　天坛皇穹宇院门





图版 134 皇穹宇

图版 135 天坛祈年殿



图版 136　四川崇庆文庙棂星门

图版 137　北京国子监辟雍



图版 138　江苏南京明孝陵神道

图版 139　北京明十三陵长陵祾恩殿内部

图版 140　长陵二柱门与方城明楼





图版 141　明十三陵石牌坊

图版 142　明十三陵大碑亭



图版 143　神道石刻狮子







图版 144　神道石刻武将

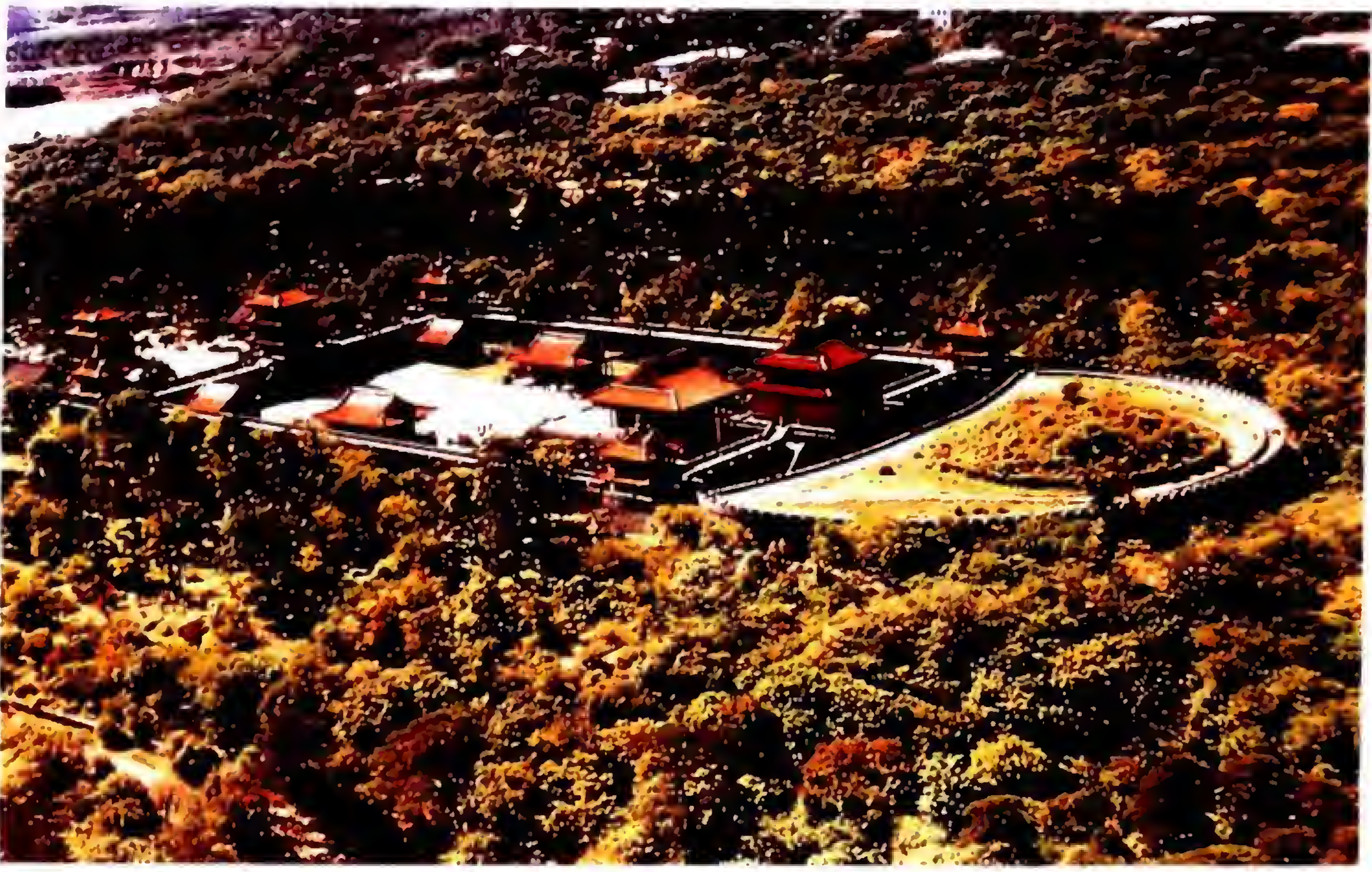
图版 145　明十三陵定陵地宫石门

图版 146　沈阳昭陵隆恩门内

图版 147　昭陵隆恩殿











图版 148　昭陵全景

图版 149　河北遵化清东陵棂星门

图版 150　孝陵陵前广场



图版 151　河北易县清西陵泰陵大石桥

图版 152　泰陵石牌坊

图版 153　泰陵神道碑亭











图版 154　泰陵琉璃花门

图版 155　从琉璃花门望二柱门

图版 156　昌陵全景



图版 157　北京智化寺万佛阁

图版 158　四川峨眉山清音阁牛心亭

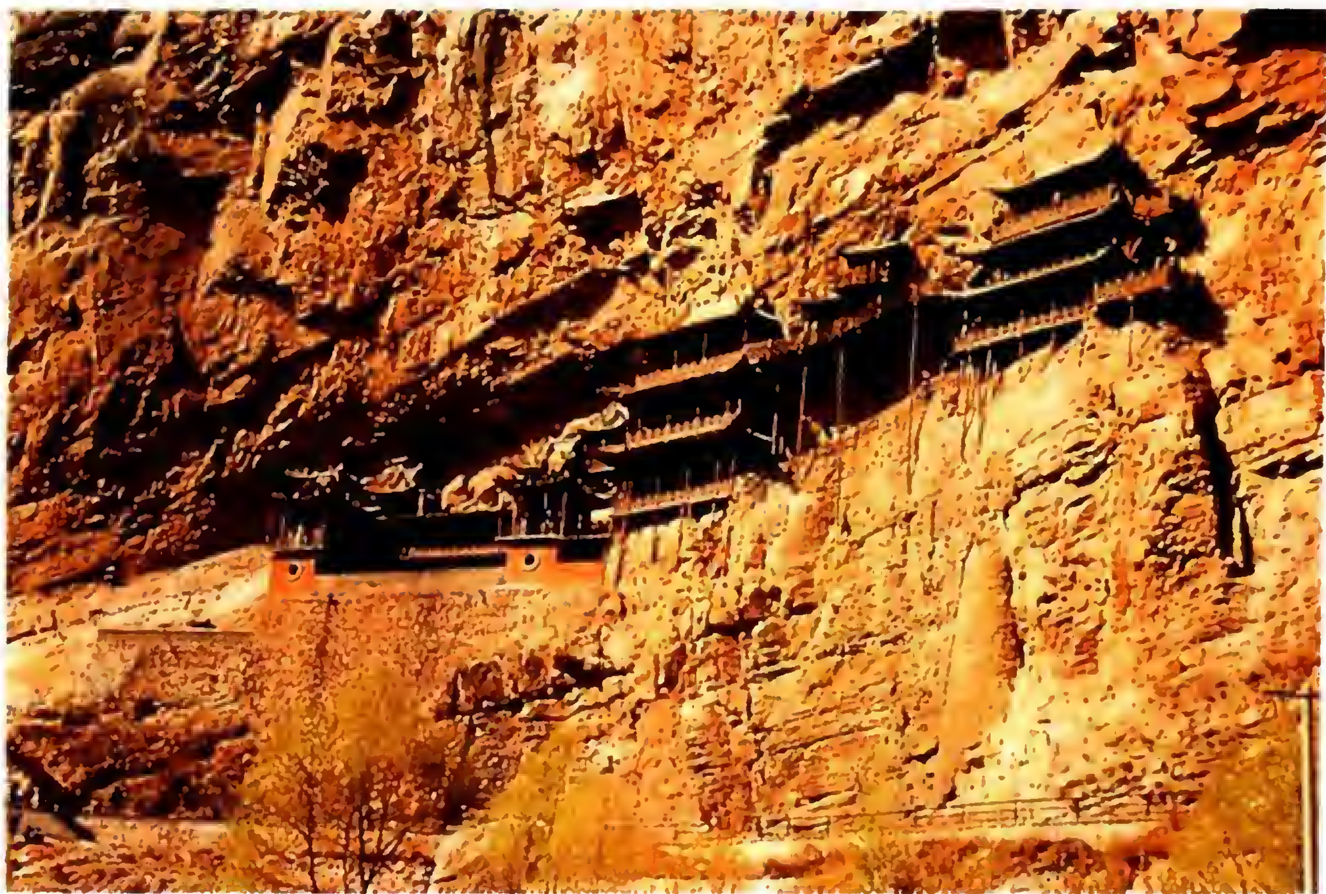




图版 159　四川都江堰市伏龙观侧影

图版 160　山西五台塔院寺塔







图版 161　山西浑源悬空寺

图版 162　浙江普陀山普济寺前院及鼓楼

图版 163　普陀山法雨寺入口

图版 164　法雨寺入口











图版 165　法雨寺入口

图版 166　法雨寺侧影

图版 167　普陀山慧济寺入口

图版 168　慧济寺入口





图版 169　河北易县荆轲塔



图版 170　河南安阳天宁寺塔

图版 171　北京白云观真人塔



图版 172　江苏扬州文峰塔





图版 173　山西洪洞广胜上寺飞虹塔



图版 174　飞虹塔塔身

图版 175　北京颐和园后山琉璃塔



图版 176　北京香山宗镜大昭之庙琉璃塔





图版 177　甘肃敦煌汉代长城



图版 178　敦煌汉代长城烽火台

图版 179　敦煌玉门关小方盘城内



图版 180　河北山海关外



图版 181　甘肃嘉峪关城楼



图版 182　北京八达岭长城





图版 183　北京慕田峪长城
图版 184　北京金山岭长城
图版 185　北京司马台长城







图版 186　河南内乡县衙二堂（琴治堂）
图版 187　河北保定直隶总督署二门
图版 188　直隶总督署戒石坊
图版 189　直隶总督署二堂内







图版 190　直隶总督署大堂内

图版 191　安徽黄山市潜口村小祠堂

图版 192　黄山某祠堂







图版 193　湖南凤凰陈家祠戏台

图版 194　凤凰陈家祠享堂

图版 195　广州陈家祠正厅









图版 196　陈家祠脊饰

图版 197　陈家祠砖雕

图版 198　山西运城解州关帝庙端门



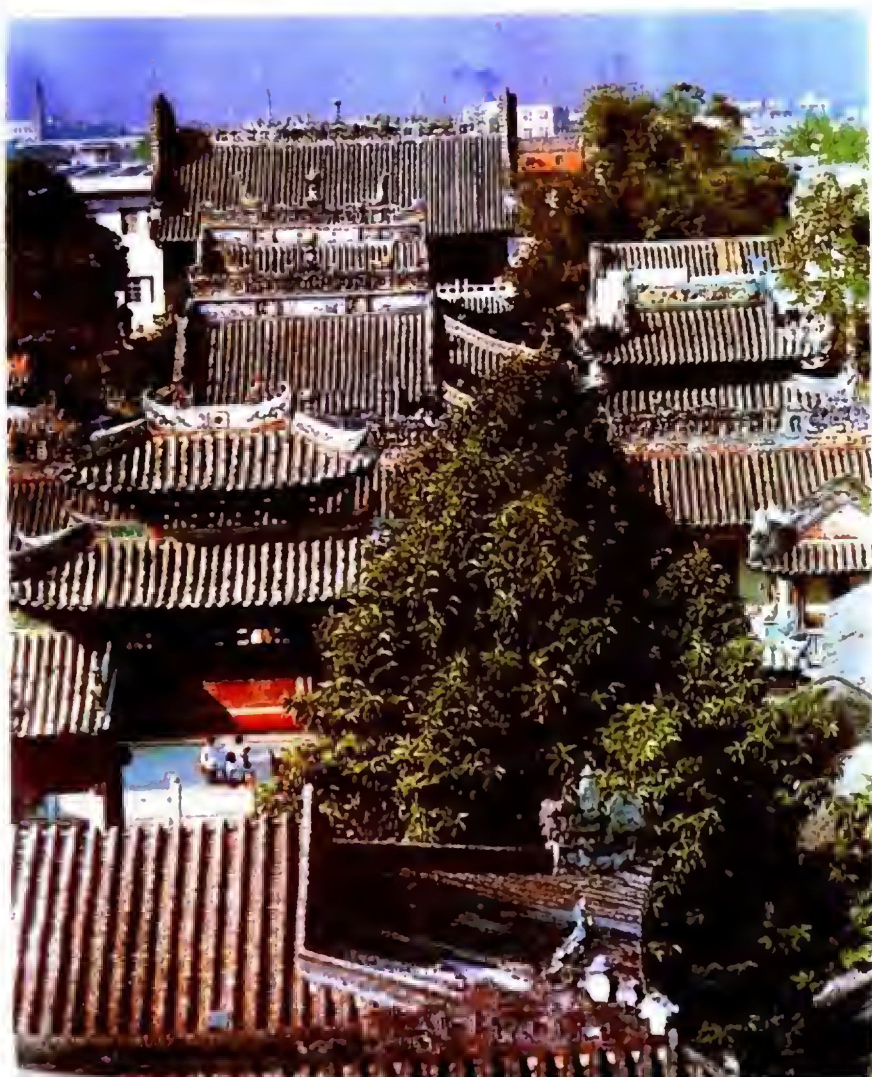


图版 199　关帝庙钟楼



图版 200　关帝庙春秋楼和刀楼

图版 201　广东佛山祖庙屋顶群



图版 202　祖庙戏台金漆木雕





图版 203　福建泉州天后宫山门



图版 204　河南社旗山陕会馆前殿

图版 205　社旗山陕会馆悬鉴楼北面



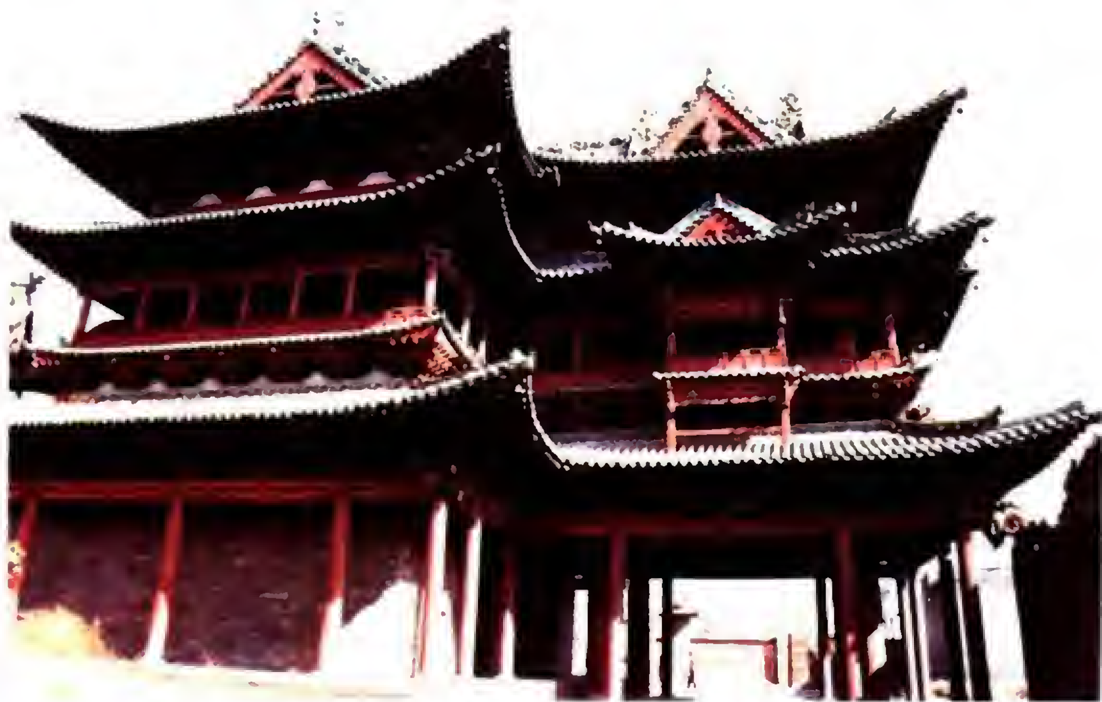
图版 206　苏州三晋会馆戏台

图版 207　北京正阳门

图版 208　北京钟楼侧影













图版 209　山西介休玄神楼
图版 210　河北宣化清远楼
图版 211　宣化鼓楼（镇朔楼）
图版 212　山西太谷鼓楼



图版 213　北京恭王府萃锦园西池

图版 214　山西芮城永乐宫纯阳殿元代壁画

四合院住宅

图版 215　墙门

图版 216　垂花门











图版 217　山西祁县乔家大院一号院后楼

图版 218　浙江东阳“含华佩实”宅局部

图版 219　东阳部宅全景







图版 220　江苏苏州拙政园香洲

图版 221　拙政园与谁同坐轩

图版 222　苏州网师园月到风来亭

图版 223　扬州寄啸山庄水心亭

图版 224　寄啸山庄叠山









图版 225　北京颐和园长廊

图版 226　从颐和园佛香阁南望龙王庙





图版 227　颐和园谐趣园

图版 228　颐和园德和园戏台







图版 229 "正大光明"（《圆明园图咏》）



图版 230 "武陵春色"（《圆明园图咏》）

图版 231 "方壶胜境"（《圆明园图咏》）



图版 232 "蓬岛瑶台"（《圆明园图咏》）





图版 233　河北承德避暑山庄烟雨楼侧面



图版 234　北京北海静心斋沁泉廊



图版 235　山西代县文庙棂星门



图版 236　苏州文庙棂星门





图版 237　北京明十三陵石牌楼

图版 238　山西某地石牌楼

图版 239　山西五台龙泉寺石牌楼

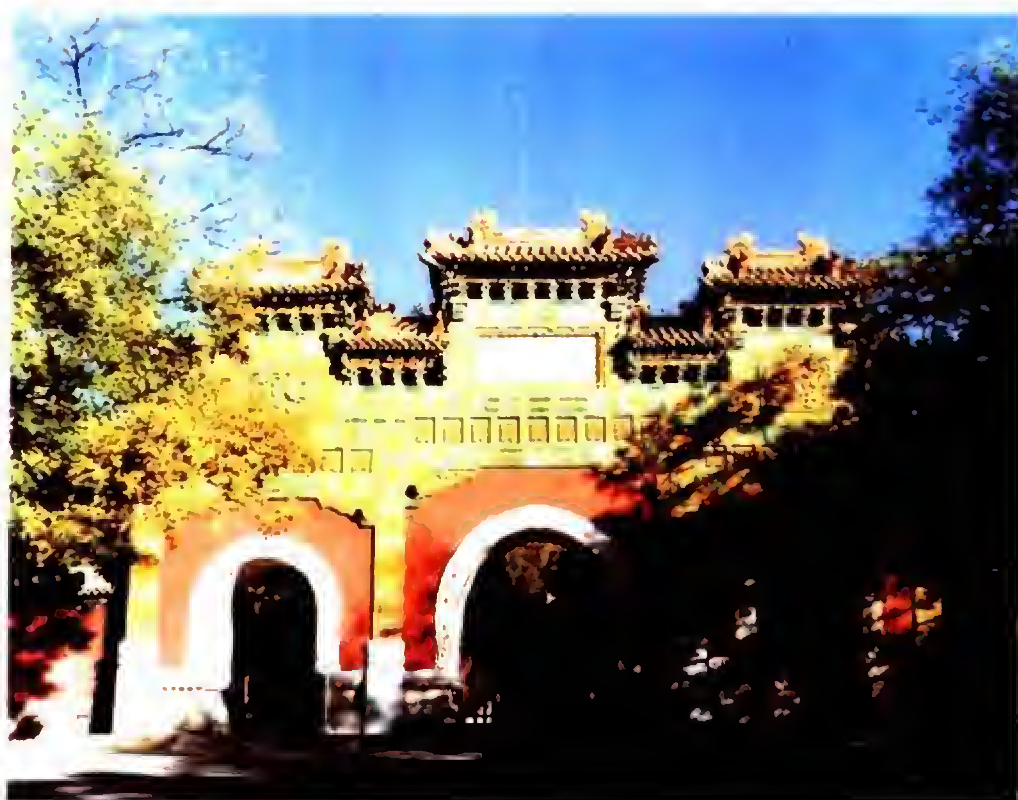




图版 240　北京北海小西天琉璃牌楼

图版 241　北京香山卧佛寺琉璃牌楼

图版 242　云南建水双龙桥









图版 243　棋盘门（呼和浩特格靖公主府）

图版 244　撒带门（北京某住宅）

图版 245　隔扇门（北京戒台寺大雄宝殿，带帘架）

图版 246　菱花格扇门及其上的金属饰件







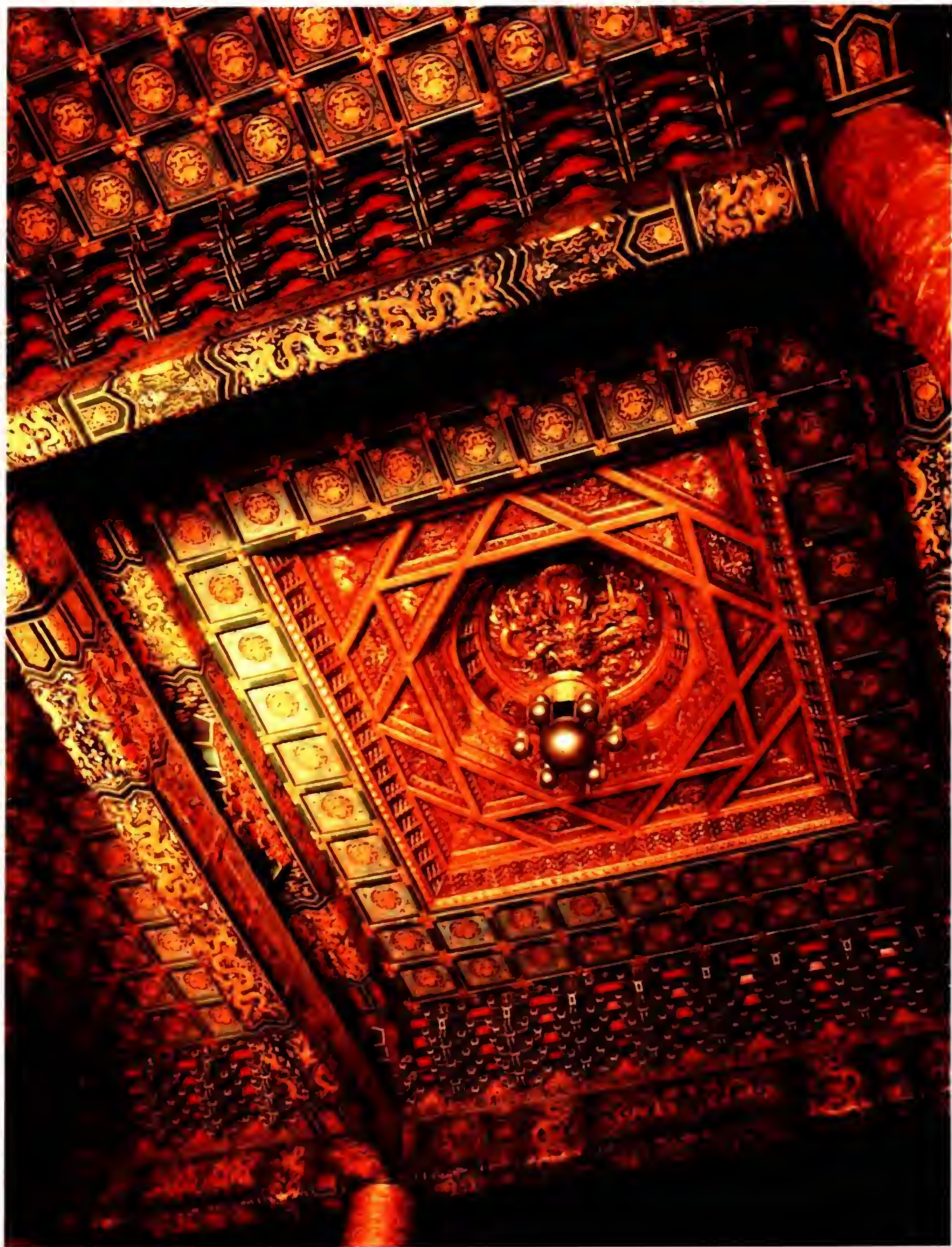


图版 247　支摘窗（颐和园）

图版 248　支摘窗（紫禁城西六宫体和殿）

图版 249　什样锦窗（清兵部尚书志和宅）





图版 250　斗方八角浑金藻井（紫禁城太和殿）



图版 251　北京戒台寺戒台殿明代套方八角藻井



图版 252　北京北海五龙亭圆藻井

图版 253　山西代县文庙八角藻井







图版 255　石栏杆（北京明十三陵）

图版 254　北京景山寿皇殿须弥座

图版 256　内檐裙板木雕（颐和园）



图版 257　内檐裙板木雕（颐和园）



图版 258　内檐裙板木雕（颐和园）









图版 259　北京恭王府花园垂花门莲花垂头

图版 260　雀替、云拱及云墩雕饰（北京雍和宫辉楼）

图版 261　匾额（天坛祈年门）

图版 262　匾额（颐和园）









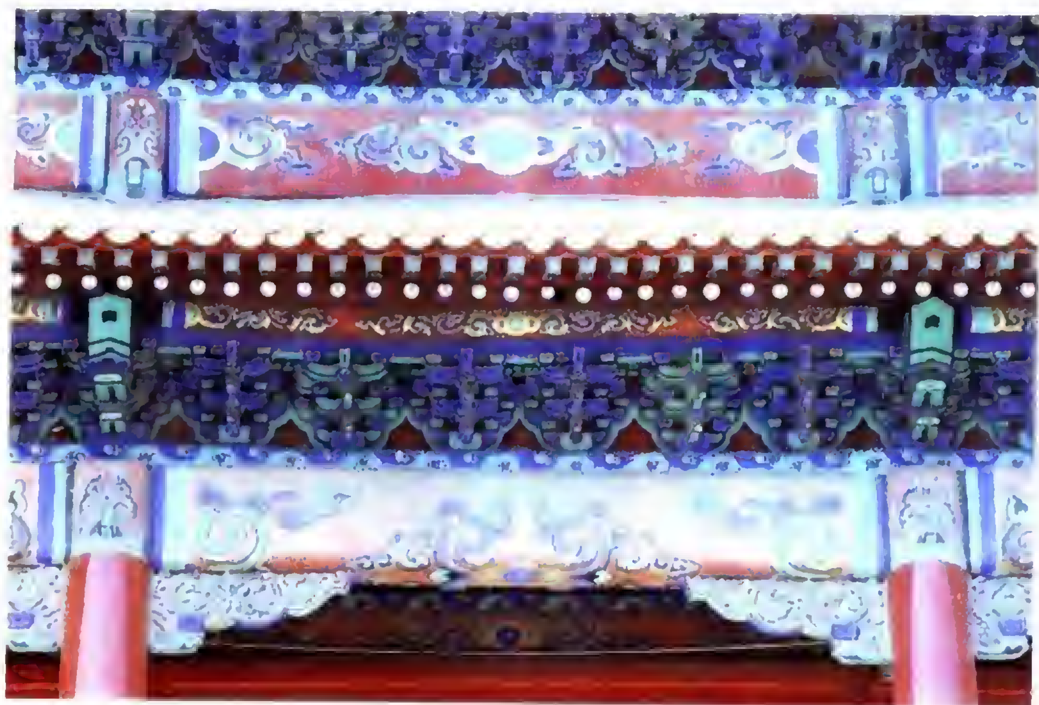
图版 263　砖雕透风（紫禁城月华门）

图版 264　枋心式苏式彩画（紫禁城储秀宫）

图版 265　包袱式苏式彩画（北京北海静心斋）

图版 266　掐箍头搭包袱苏式彩画（北京中山公园游廊）





图版 267　宝珠吉祥草彩画（紫禁城午门城楼）
图版 268　海墁斑竹纹彩画（恭王府花园福厅）
图版 269　金龙和玺与旋子彩画的结合（北京雍和宫牌楼）







图版 270　具有清中期特征的龙草和玺（紫禁城弘义阁）

图版 271　具有清早期特征的旋子彩画（北京太庙戟门）



图版 272　具有清晚期特征的旋子彩画（颐和园乐寿堂）









图版 273　六字真言天花（北京戒台寺）

图版 274　转角部檐底彩画（紫禁城交泰殿）

图版 275　雀替彩画（紫禁城乾清宫）

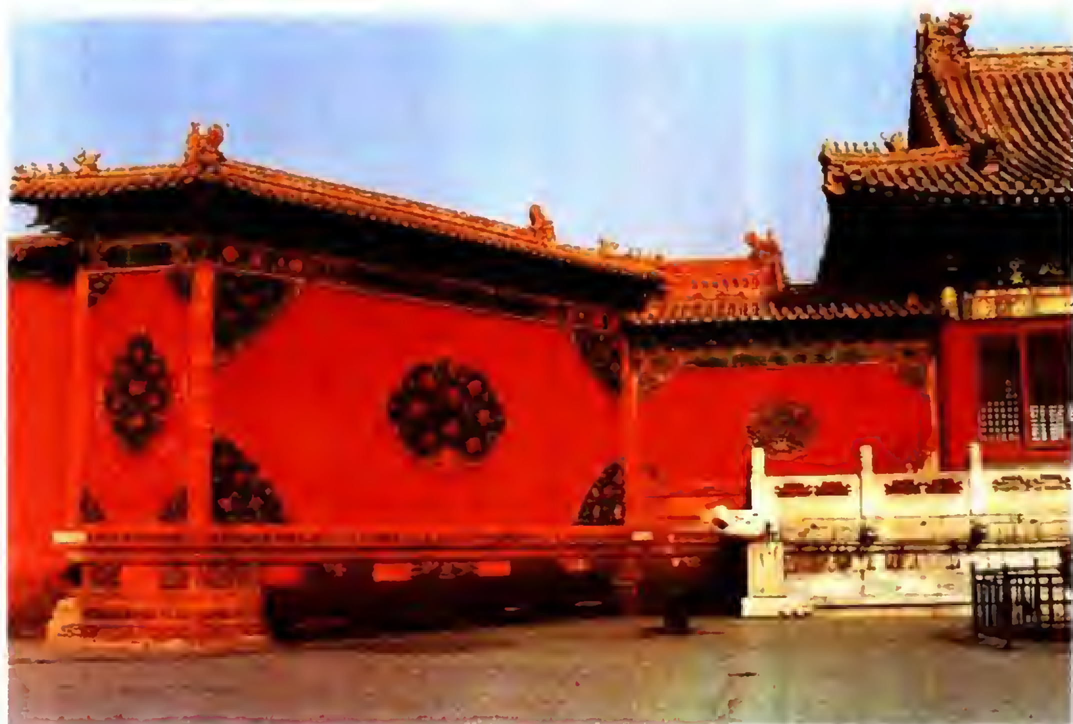




图版 276　木影壁彩画（紫禁城太极殿）
图版 277　椽底油饰
图版 278　山花木雕和油饰
图版 279　琉璃宫门（紫禁城）







图版 280　八字影壁琉璃镶嵌（紫禁城乾清门）

图版 281　乾清门影壁琉璃中心花

图版 282　北京北海九龙壁









图版 283　北海九龙壁局部

图版 284　颐和园佛香阁后的智慧海众香界琉璃牌楼和琉璃阁

图版 285　聚锦琉璃屋面（北海永安寺宗境殿）











图版 286　北京社稷坛四色围墙东侧

图版 287　北京社稷坛四色围墙南侧

图版 288　北京社稷坛四色围墙西侧

图版 289　北京社稷坛四色围墙北侧





图版 290　得厌火之义的紫禁城文渊阁琉璃屋顶

图版 291　紫禁城太和殿屋角之仙人走兽

图版 292　紫禁城角楼琉璃吻兽及鎏金宝顶





图版 293　云南建水文庙隔扇门

图版 294　岭南彩色玻璃窗（广州西关竹筒屋）

图版 295　岭南金漆木雕梁架（潮州黄公祠）













图版 296　苏州网师园园东住宅撷秀楼室内

图版 297　苏州留园林泉耆宿之馆室内

图版 298　明黄花梨长方凳

图版 299　明黄花梨玫瑰椅









图版 300　明黄花梨四出头官帽椅

图版 301　明黄花梨高扶手南官帽椅

图版 302　明黄花梨圆背交椅

图版 303　明铁力木罗汉床

图版 304　明黄花梨六柱架子床









图版 305　明黄花梨平头案

图版 306　明黄花梨翘头案

图版 307　明红漆戗金盝顶箱

图版 308　明黑漆描金药柜

图版 309　明黄花梨四件柜







图版 310　明黄花梨三屉桌案（闷户橱）



图版 311　明黄花梨大理石芯大座屏

图版 312　明黄花梨天平架



图版 313　明黄花梨宝座式镜架





图版 314　清柳木圈椅



图版 315　清紫檀描金太师椅

图版 316　清榆木双联交椅



图版 317　清榆木圆背交椅





图版 318　广西合浦大士阁

图版 319　越南河内独柱寺独柱殿

图版 320　越南顺化天姥寺福缘宝塔







图版 321 越南顺化太庙正殿殿内
图版 322 越南河内文庙奎文阁
图版 323 越南顺化明命陵











图版 324　越南顺化嗣德陵水榭

图版 325　越南胡志明市西安寺

图版 326　越南顺化启定陵





图版 327　藏式建筑柱枋雀替
图版 328　藏式建筑柱枋雀替
图版 329　边玛墙鎏金饰
图版 330　屋顶鎏金饰





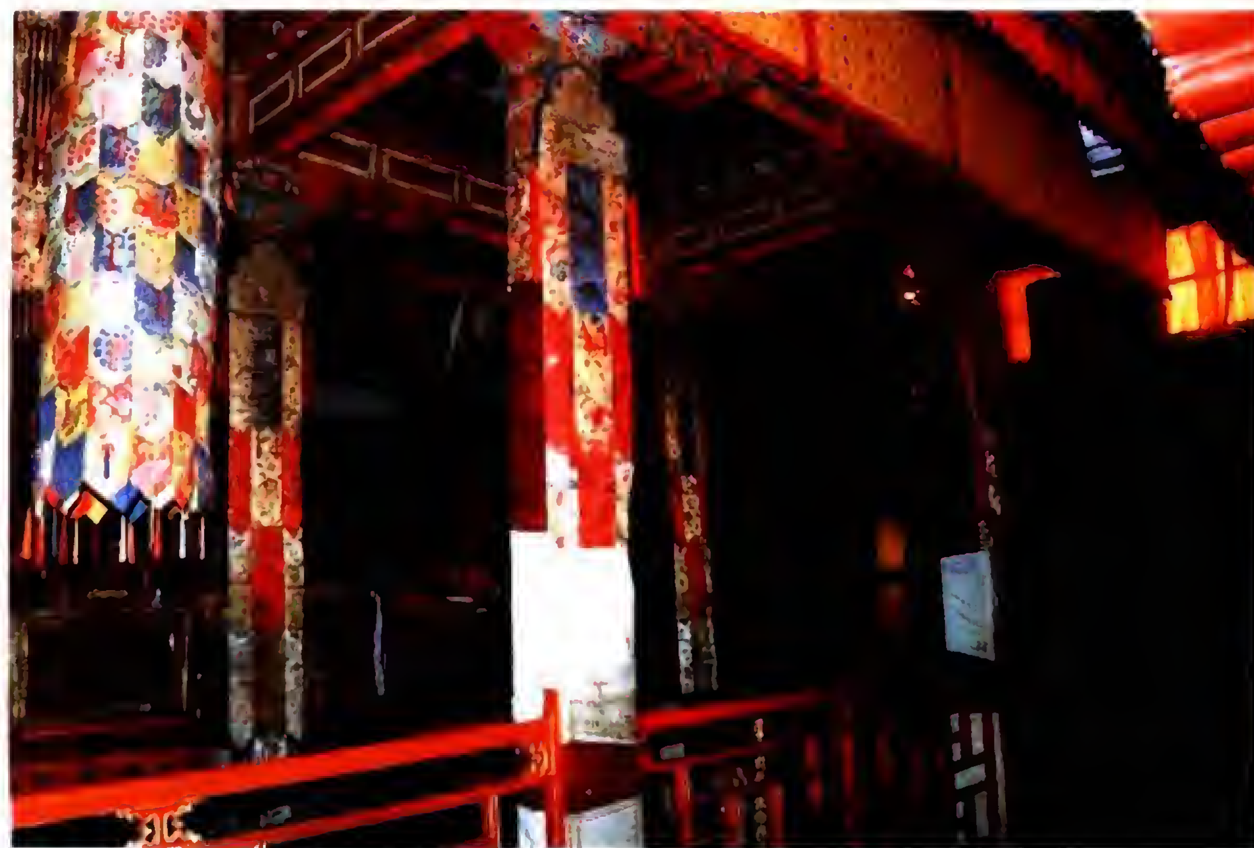


图版 331　藏式大门



图版 332　西藏拉萨布达拉宫某佛堂门

图版 333　喇嘛庙殿堂内景



图版 334　布达拉宫壁画“大昭寺法会”







图版 335　拉萨大昭寺觉康大殿

图版 336　西藏日喀则夏鲁寺上层汉式建筑

图版 337　拉萨哲蚌寺某经堂



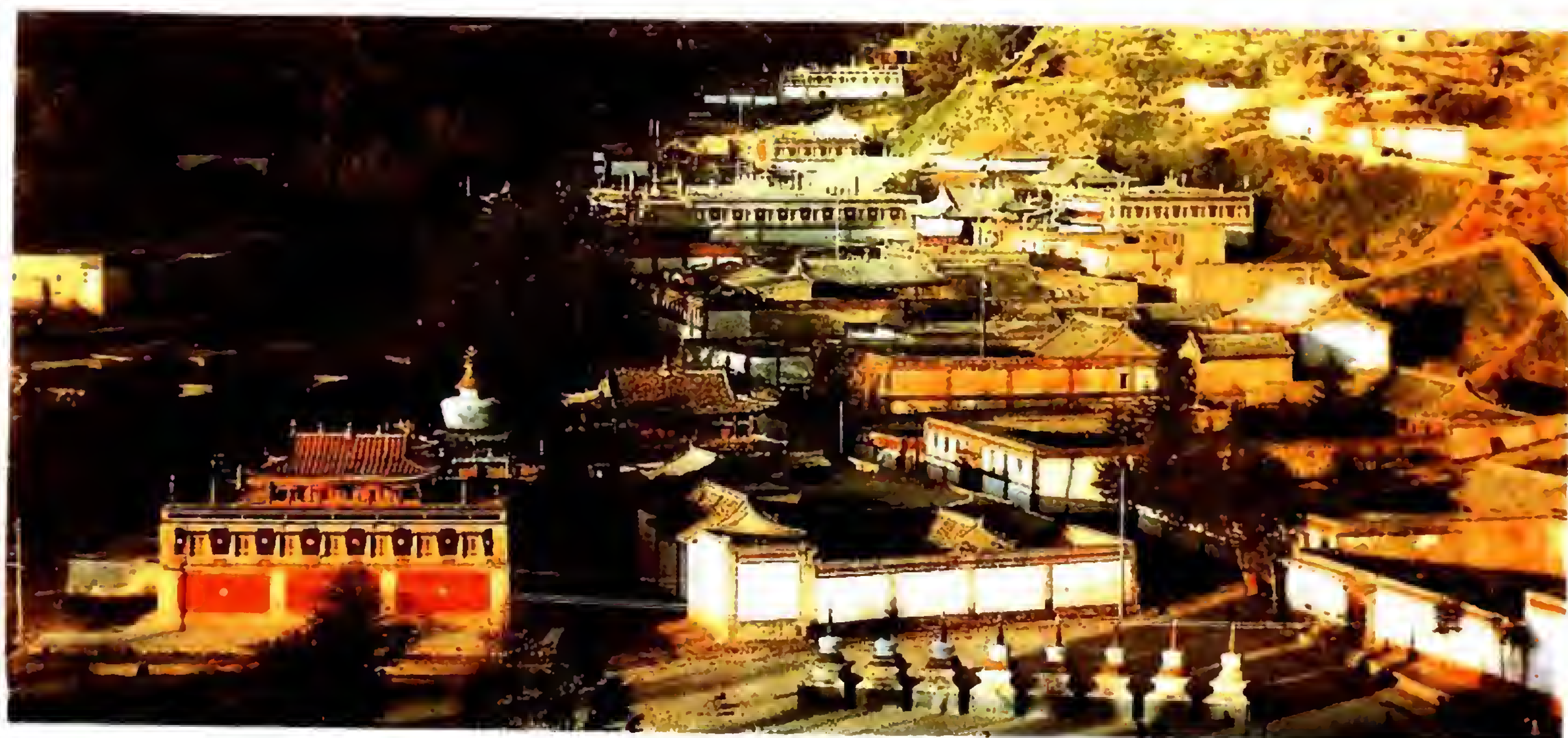




图版 338　日喀则扎什伦布寺班禅灵塔殿

图版 339　扎什伦布寺班禅灵塔殿内院

图版 340　青海湟中塔尔寺全景







图版 341　塔尔寺释迦八塔

图版 342　塔尔寺一角

图版 343　甘肃夏河拉卜楞寺全景







图版 344　拉卜楞寺弥勒佛殿
图版 345　拉卜楞寺年智仓昂欠
图版 346　拉卜楞寺黄金塔



图版 347　布达拉宫

图版 348　布达拉宫壁画（布达拉宫浴佛节图）



图版 349　仰望红宫







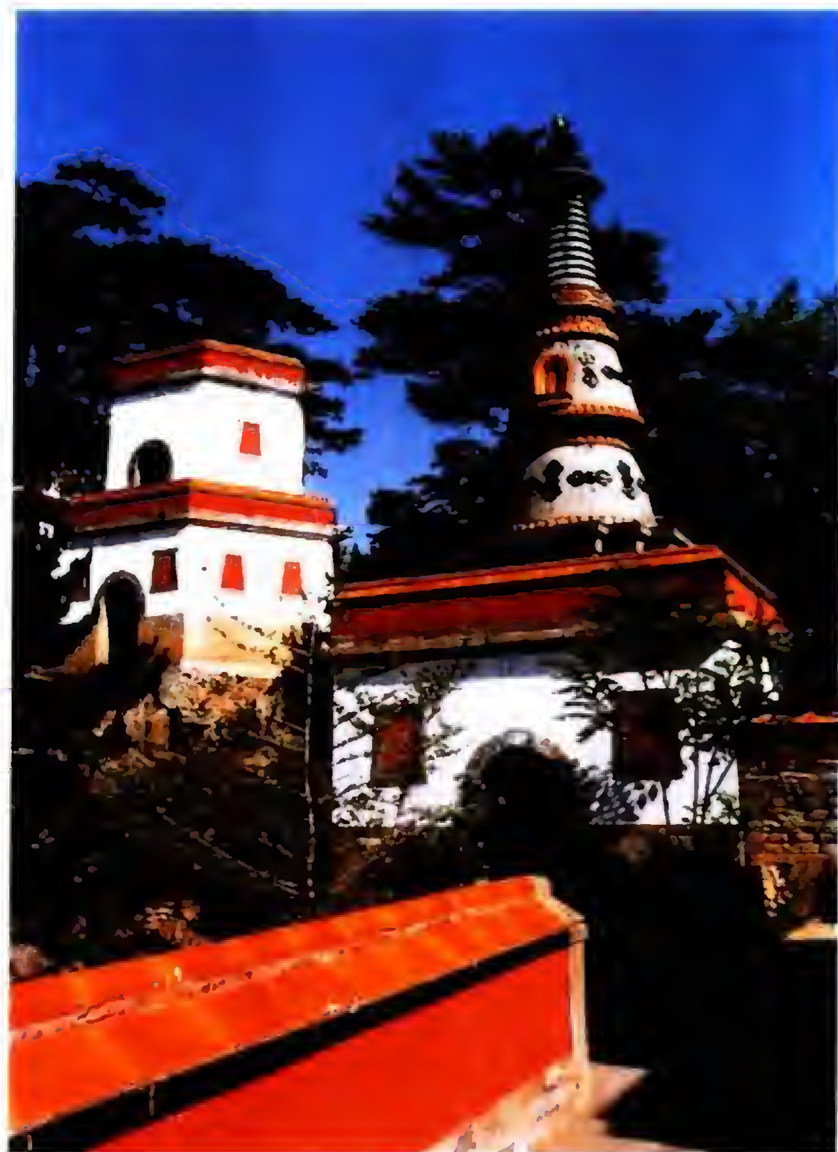
图版 350　内蒙古包头五当召时轮学院

图版 351　内蒙古呼和浩特席力图召大经堂一角

图版 352　河北承德普宁寺大乘阁侧影







图版 353　大乘阁正面

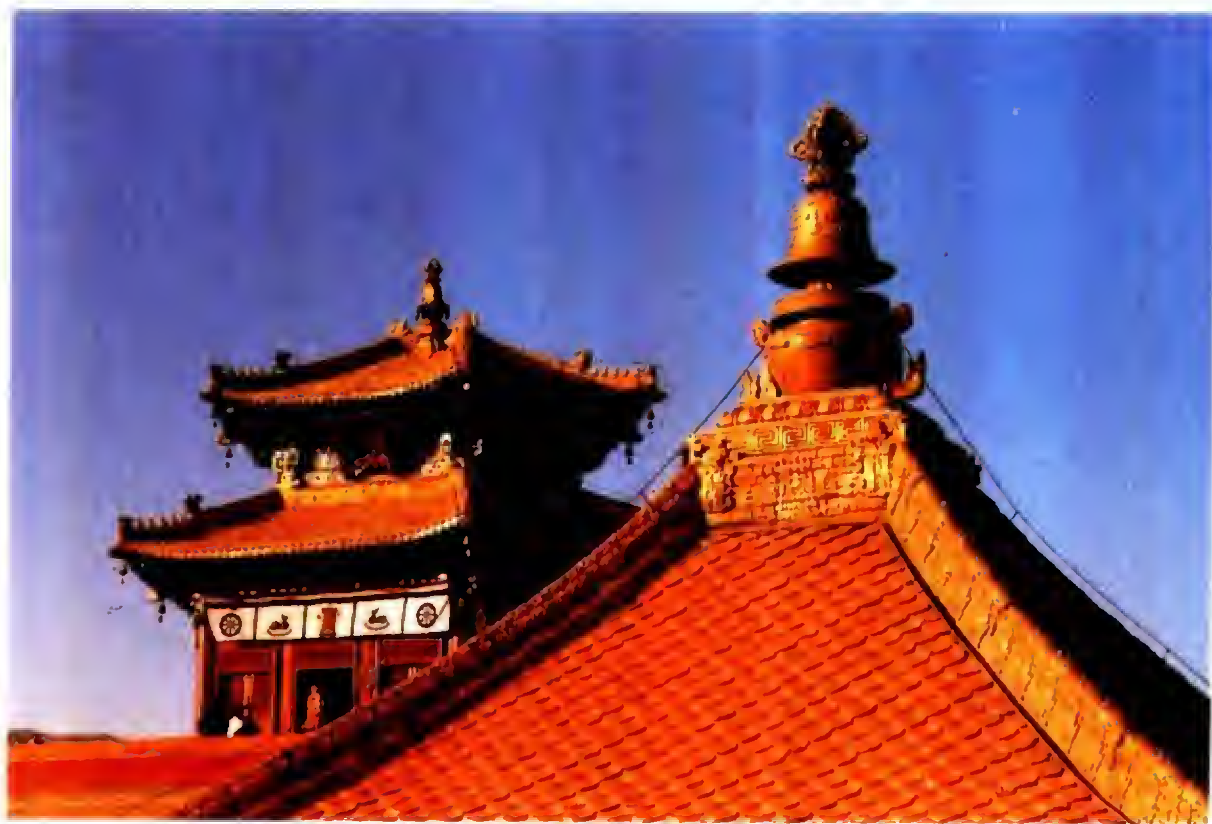
图版 354　大乘阁周围的喇嘛塔和小台

图版 355　承德普乐寺旭光阁坛城南侧喇嘛塔

图版 356　承德普陀宗乘庙大红台







图版 357　大红台鎏金铜屋顶



图版 358　大红台上方亭宝顶

图版 359　乌审召殿侧之塔



图版 360　布达拉宫五世达赖灵塔





图版 361　北京西黄寺清净化城塔



图版 362　拉萨西门过街塔

图版 363　塔尔寺塔门



图版 364　拉萨罗布林卡西龙王庙







图版 365　新疆吐鲁番高昌城建筑遗址
图版 366　高昌城遗址
图版 367　喀什噶里玛札大门
图版 368　噶里玛札大门局部









图版 369　喝里玛札墓室

图版 370　喀什艾提卡尔大寺全景

图版 371　喀什阿巴和加玛札建筑群总入口





图版 372　阿巴和加玛札陵堂

图版 373　阿巴和加玛札高礼拜寺





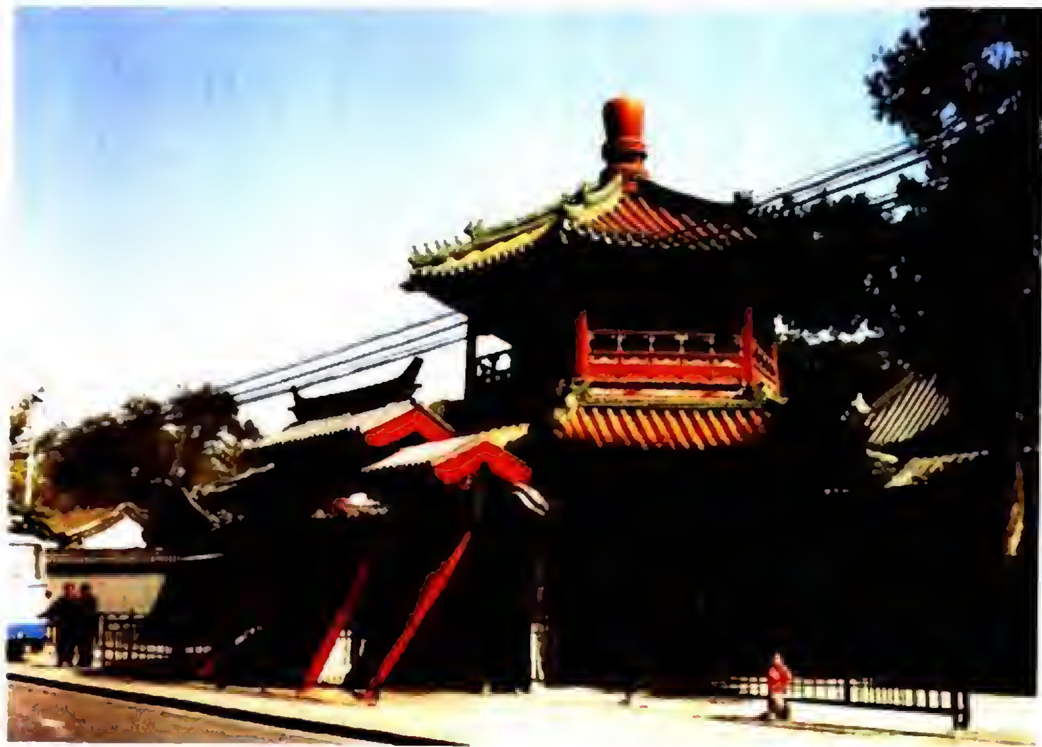
图版 374　喀什玉素甫玛札门墙一角

图版 375　彩画（阿巴和加玛札高礼拜寺殿内）

图版 376　藻井（阿巴和加玛札高礼拜寺殿内）









图版 377　北京牛街清真寺寺门

图版 378　牛街清真寺殿内券门

图版 379　内蒙古呼和浩特大清真寺寺门





图版 380　云南丽江街巷

图版 381　云南大理城门





图版 382　大理民居大门

图版 383　大理民居山墙





图版 384　云南西双版纳曼听寺全景

图版 385　西双版纳景真寺八角亭

图版 386　西双版纳某寺





图版 387　云南潞西菩提寺大殿内巨佛

图版 388　潞西风平寺佛塔











图版 389　贵州从江高阡鼓楼
图版 390　贵州黎平纪堂鼓楼之一
图版 391　贵州黎平地坪风雨桥
图版 392　广西三江程阳桥

著者简介

萧　默

1938年生，湖南衡阳人，中国艺术研究院建筑艺术研究所所长、研究员。毕业于清华大学建筑系，获清华大学建筑历史与理论专业博士学位，曾赴印度和东南亚进行学术访问。著有《敦煌建筑研究》、《中国建筑史》、《中国都城与宫殿建筑艺术》、《隋唐建筑艺术》、多卷本《中国美术通史》建筑艺术史部分、《中国建筑》、《世界建筑》等，主编《中国八十年代建筑艺术》、合作主编《中国大百科全书·美术卷》中国建筑部分等，发表论文《从中西比较见中国传统建筑的艺术性格》、《当代史学潮流与中国建筑史学》、《建筑是人类文化的纪念碑》等四十余篇，主持完成四明湖风景旅游区总体规划、麦积山石窟展览馆等规划及设计工作二十余项。

担任本书主编和统稿，承担以下十二位作者完成以外全部撰写工作，并对第十五章建筑哲理、十六章外部空间、十七章形体构图进行了若干补充，共写作80.8万字。

王贵祥

1950年生，北京建筑工程学院副院长兼建筑系主任，教授。毕业于清华大学建筑系，获清华大学建筑历史与理论专业博士学位，曾在英国爱丁堡大学为访问学者。著有《文化、空间图式及东西方建筑空间》、合作著作《中国江南园林访古》等专著，发表论文《福州华林寺大殿研究》、《$\sqrt{2}$与唐宋建筑柱檐关系》等二十余篇，完成英文论文《Architectural Space in East and West》，曾从事西安唐大明宫麟德殿遗址保护复原设计，主持完成北京明苑宾馆，北京世界公园总体规划，深圳世界之窗日本园、印度园及欧风街等规划和设

计工作。

在本书承担第三章秦汉建筑第七节结构与部件，第七章元代建筑第一节都城与宫殿、第四节建筑装饰与色彩（以上均与萧默合作），第十五章建筑哲理第二节大壮与适形，第十六章外部空间第一至第三节、第四节中的模数与象征，第十七章形体构图等文，共写作 7.1 万字，并担任本书英文概要的翻译。

刘大可

1948 年生，北京日盛达建筑集团总工程师，高级工程师。曾在北京建筑工程学院进修。著有《中国古建筑瓦石营法》等专著二种，合作专著《中国古建筑修缮技术》、《中国传统建筑》等九种，发表《中式屋面通述》、《明清官式琉璃艺术概论》等论文十五篇，并主要执笔编制中国古建筑工程质量等标准和定额。

在本书完成第九章明清建筑（二）第一节王府、第四节牌楼，第十章明清建筑（三）第一至第五节官式建筑装饰等文，共写作 7.1 万字。

程建军

1957 年生，华南理工大学建筑学系教授。毕业于山东建筑工程学院建筑系，获华南理工大学建筑历史与理论专业博士学位，曾赴澳大利亚讲学。著有《中国古代建筑与周易哲学》、《风水与建筑》等专著三种，发表论文四十余篇，参加规划、建筑设计、古建筑维修设计多项。

在本书完成第十五章建筑哲理（除第二节外），写作 6 万字。

陈增弼

1933 年生，中央工艺美术学院教授，明式家具学会会长。毕业于清华大学建筑系，曾师从杨耀学习明式家具。发表《明式家具类型与特征》、《明式家具功能与造型》等论文十余篇，曾参加周恩来座机、钓鱼台国宾馆室内及家具等设计工作多项。

在本书完成第一章夏商周建筑至第七章元代建筑、十一章明清建筑（四）各章家具节，共写作 3.9 万字。

吴庆洲

1945 年生，华南理工大学建筑学院副院长兼建筑学系主任，毕业于清华大学建筑系，获华南理工学院建筑历史与理论专业博士学位，曾赴英国牛津大学为访问学者。著有《中国古代城市防洪研究》专著，发表《象天法地意匠与中国古都规划》、《我国佛塔型制研究》等论文近百篇。参加建筑设计、古建筑维修设计工作多项。

在本书完成第二章夏商周建筑第五节建筑装饰与色彩（与萧默合作）、第三章秦汉建筑第八节及第四章三国南北朝建筑第五节建筑色彩与装饰、第五章隋唐建筑第六节中的涂饰与彩画、壁画、第十章明清建筑

（三）第六节民间建筑装饰与色彩等文，共写作3.3万字。

常　青

1957年生，同济大学教授，建筑城规学院建筑系副系主任。毕业于清华大学建筑系，获东南大学建筑系建筑历史与理论专业博士学位，曾赴印度和斯里兰卡为访问学者并讲学。著有《西域文明与华夏建筑的变迁》、《中国建筑志》等专著，发表论文四十余篇。

在本书完成第四章三国两晋南北朝建筑第七节中国与西域建筑文化因缘、第七章元代建筑第三节伊斯兰建筑等文，并对第十三章新疆维吾尔族建筑（附回族伊斯兰建筑）第三节维吾尔族伊斯兰建筑作了若干补充，共写作2.8万字。

王其亨

1955年生，天津大学建筑学系教授。毕业于重庆建筑工程学院，获天津大学建筑系建筑历史与理论专业硕士学位。主编《风水理论研究》论文集，发表论文多篇。

在本书完成第十六章外部空间第四节外部空间设计（除模数与象征外），写作1.9万字。

张十庆

1959年生，东南大学建筑研究所教授。毕业于南京工学院建筑系，获东南大学建筑系建筑历史与理论专业博士学位，曾留学日本爱知工业大学。著有《"作庭记"译注与研究》等专著三部，完成国家和部、省级研究项目三项，发表论文四十余篇。

在本书完成第五章隋唐建筑第九节中国、朝鲜与日本建筑文化因缘，写作1.8万字。

何　捷

1970年生，天津大学建筑学系助教。毕业于天津大学建筑学系，获天津大学建筑设计与理论专业硕士学位。发表有关传统园林研究论文多篇。

在本书完成第二章夏商周建筑第三节园林、第三章秦汉建筑第三节园林，共写作1.8万字。

王　暎

女，1961年生，南京市建筑设计研究院一所主任建筑师，高级建筑师。毕业于南京工学院建筑系，获南京工学院建筑历史与理论专业硕士学位，著有《中国传统建筑室内艺术分析》等论文。

在本书完成第十一章明清建筑（四）第二节室内环境，写作1.5万字。

刘彤彤

女，1968年生，天津大学建筑学系讲师。毕业于天津大学建筑学系，获天津大学建筑历史与理论专业博士学位。

在本书完成第四章三国两晋南北朝建筑第四节园林，写作1.2万字。

杨昌鸣

1957年生，天津大学建筑设计研究院院长、教授。毕业于天津大学建筑学系，获东南大学建筑系建筑历史与理论专业博士学位，著有《东方建筑研究》（下册）专著，发表《传统建筑室内空间气氛的创造》、《云南傣族佛塔与泰、缅佛塔的比较》等论文三十余篇。

在本书完成第十四章西南少数民族建筑第二节傣族建筑（与萧默合作），写作1.1万字。